



<36603238100019

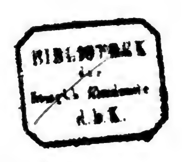
Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

(IV. Jahrgang.)

1865.



Wien.

Druck und Verlag von J. Löwenthal.



Inhalts-Verzeichniß.

Aufsätze allgemeiner Gattung.

Aufsätze lokaler Gattung.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Nekrolog.

Kunstberichte.

Korrespondenz-Nachrichten.

Kunstausstellungen.

Oesterreichischer Kunstverein.

Kleine Chronik.

Kunstliterarische Notizen.

Nekrologische Notizen.

Lokales.

Geschäftliche Notizen des Anzeigers.



№ 1.

Vierter Jahrgang.

7. Januar 1865.

Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czeemak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Das Kunstwerk und sein naturalistisches Gegenstück.

Mit besonderem Bezug auf die Malerei.

Von **A. Teichlein**

I.

Aphorismen zur Kennzeichnung unseres Glaubensbekenntnisses und seiner feindlichen Stellung gegen den modernen Naturalismus. — Wie trotz alledem Toleranz in Beurtheilung naturalistischer Leistungen geboten sei.

Nach der Anschauungsweise, welche hier zur Geltung gebracht werden soll, kann es sich in der Kunst niemals um die täuschende Nachahmung von Einzelnheiten handeln, an welchen hängen zu bleiben der verhängnißvolle Hang des Naturalismus ist, sondern es kommt vielmehr gerade Alles auf ein organisches Ganzes an, in welchem die natürliche Mannigfaltigkeit der Theile in ein mehr oder weniger untergeordnetes Verhältniß zu der künstlerisch gewollten, dominirenden Einheit tritt.

Auch die Wahrheit im Kunstwerk, die wahre Illusion, der volle Schein des Lebens, beruht nicht auf der größtmöglichen täuschenden Aehnlichkeit der gegenständlichen Einzelnheiten, sondern auf der Richtigkeit der Verhältnisse aller einzelnen Faktoren eines Bildes zu einander, in ihrem lebendigen Wechselbezug als Theile eines Ganzen. Und zwar ist dies ein organisches Ganzes, dessen Eigenthümlichkeit es mit sich bringt, daß die Werthverhältnisse der Glieder in jeder neuen künstlerischen Gestaltung sich immer wieder anders und neu darstellen und doch zugleich ein für allemal und in jedem Falle nach der einen festen Norm bestimmt werden, nämlich immer wieder einheitlich-organisch und immer wieder mannigfaltig-original.

Je feiner das Gefühl des Künstlers für die Richtigkeit der Verhältnisse im Flusse ihres Wechselbezuges, je geschärfter der Sinn für ihre Beobachtung in der Natur, und je vollkommener gelungen die organisatorische Bemeisterung der gesammten Stoffmasse, je fließender die Gliederung der Theile im Sinne des organisch-gewollten Ganzen, desto vollendeter das Kunstwerk, desto wahrer und schöner zugleich der Eindruck seiner von künstlerischer Lebenskraft erfüllten, beseelten und gesättigten Erscheinung.

Wer sich zu solchen Glaubenssätzen bekennt, zählt selbstverständlich nicht zu den Bewunderern des modernen direkten Naturalismus, welcher bekanntlich die Illusion in einer täuschenden, aber stückhaften und bunten Nachbildung der gegenständlichen Einzelnheiten sucht, indem er stets die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit mit einem, in unkünstlerischen Augen allerdings bestechlichen, für den Künstlerblick aber geradezu unerträglichen, ja lächerlichen Anschein von Wirklichkeit verwechselt. Die Verkehrtheit dieses Treibens tritt auf das schlagendste dadurch hervor, daß dem Naturalismus unter der Hand, aus Gründen, welche in der Natur der Dinge liegen, stets das untergeordnetste Beiwerk weitaus am „natürlichsten" geräth und daher auch die meisten Ansprüche macht. So triumphiren im naturalistischen Figurenbilde Kostüme und Geräthschaften unvermeidlich über die Köpfe, so trägt nothwendig in der Landschaft

die Baumrinde und der Felsklotz den Sieg davon über die Lüfte u. s. w. Wenn ich aber hiemit neuerdings betone, daß es vorzugsweise das blendende Stückwerk des modernen direkten Naturalismus ist, wogegen von jeher meine kritischen Feldzüge gerichtet waren, und — obgleich von einem ganz anderen Standpunkte aus, als in jüngeren Jahren — noch zur Stunde gerichtet sind, so glaube man darum ja nicht, daß ich nicht sehr wohl einsehe, wie viel in seiner Art Schätzenswerthes in dieser Richtung trotz ihres falschen Prinzipes zu Tage treten könne. Zum Gegenbeweise stehe ich nicht an, dem erneuerten Angriff auf „das naturalistische Gegenstück" des künstlerischen Gestaltungsprozesses, welchen die Ueberschrift dieses Versuches im Schilde führt, einige Argumente voranzuschicken, welche zwar keinerlei Rechtfertigung des naturalistischen Prinzipes enthalten, wohl aber Vorsicht und Toleranz in Beurtheilung naturalistischer Leistungen als geboten erscheinen lassen. Wir haben es mit einem der verfänglichsten Begriffe zu thun, mit dem der Nachahmung. Seien wir also auf der Hut! Befinden wir uns doch heut zu Tage in der unangenehmen Lage, die Beobachtung machen zu müssen, daß alle unsere „Kunstausdrücke" durch verjährten, zum großen Theil gedankenlosen Gebrauch und Mißbrauch so schwankend in ihrer Bedeutung geworden sind, daß jeder, der irgendwie zur Klärung der Begriffe etwas beitragen möchte, zuförderst die gesammte Terminologie einer strengen Kritik unterwerfen oder doch erst ausdrücklich erklären müßte, in welchem Sinn er selbst dies oder jenes Wort zu gebrauchen für gut findet. Die gangbarsten und scheinbar unschuldigsten Bezeichnungen sind oft gerade die gefährlichsten, weil sie Jedermann für selbstverständlich hält, während der Eine dies, der Andere jenes darunter versteht und sehr Viele sich gar nichts Bestimmtes oder etwas ganz Verkehrtes dabei denken. Schon in dieser Rücksicht möchte es nicht unnütz sein, auch die Tragweite der Begriffe Kopie und Nachahmung der Natur wieder einmal in Erwägung zu ziehen. An dieser Stelle aber wird eine kleine vergleichende Studie über diesen Gegenstand um so gerechtfertigter erscheinen, als sie nicht nur der Motivirung einer billigen Toleranz gegen die Naturalisten die beste Grundlage geben wird, sondern auch zugleich unserm ganzen Versuche wie zum Prologe dienen kann.

„Erst hört man von Natur," sagt Göthe, „und von Nachahmung derselben, dann soll es eine schöne Natur geben. Man soll wählen, doch wohl das Beste! Und woran soll man's erkennen? Nach welcher Norm soll man wählen? Und wo ist denn die Norm? Doch wohl nicht auch in der Natur?" — Und dann weiter: „Gerade das, was dem ungebildeten Menschen am Kunstwerk als Natur auffällt, das ist nicht Natur (von außen) sondern der Mensch (Natur von innen)."

Alle diese Aussprüche des Weimarer Altmeisters appelliren an die absolute Innerlichkeit der Kunst und heißen nichts Anderes, als: bevor ihr Menschen auch nur das Recht habt, in künstlerischer Hinsicht von Natur und deren Nachahmung durch Mittel menschlicher Kunst zu reden, habt ihr euch erst eurer eigenen Künstlernatur zu versichern; es müssen euch die Augen darüber aufgehen, wie denn eigentlich die Natur künstlerisch anzuschauen sei, mit einem Wort, ihr müßt euch eine essentiell künstlerische Weltanschauung zu eigen machen. Die echte Künstlernatur, welche nicht blos eine Anlage zur künstlerischen Weltanschauung in sich verspürt, sondern es auch über sich gewonnen hat, sich im essentiell künstlerischen Sinne werkthätig durchzubilden, wird alsdann mit dem nämlichen Rechte, mit welchem man gesagt hat, „der Styl ist der Mensch", auch von sich sagen dürfen „die Natur bin ich"*), der Mensch vom geistvollen und gebildeten Auge par excellence, der bildende Künstler, der Maler; und wenn du, liebes Publikum, Werke meiner Kunst genießen oder gar beurtheilen willst, so mußt du vor allen Dingen meiner Weltanschauung Glauben schenken, du mußt sie dir durch geistige Selbstthätigkeit gleichfalls anzueignen suchen, dich in sie vertiefen, um dich von ihr erheben zu lassen über die gemeinen Natureindrücke, wie sie sich in der passiven Iris der geistesträgen Menge spiegeln, du mußt also den guten Willen und die Einsicht haben, sehen lernen zu wollen, wie Einer sieht, der ein offeneres Auge und einen tieferen Blick als du für das eigentliche Verhältniß von Kunst und Natur besitzt, und dessen Lebensaufgabe es ist, dir seine höhere Anschauungsweise von der Sache zugänglich zu machen in anschaulichen Bildern.

Aber seltsam! So viele und vielerlei anschauliche Bilder von künstlerischer Weltanschauung die Geschichte der Kunst dem Menschen bereits überliefert hat, und so geläufig insbesondere der deutschen Zunge die philosophische Definition der Kunst als einer geistgeborenen Natur längst schon geworden ist: noch ist man in der Praxis, wie in der Theorie sehr weit davon ent-

*) Ein Wort von Jules Dupré.

fernt, vollen Ernst zu machen mit der Durchgeistigung des Kunstproblems. Einerseits hat die Anhäufung der geschichtlichen Vorbilder künstlerischer Weltanschauung bis jetzt eine erfahrungsmäßige Aufklärung über die Sache nur sporadisch gefördert und wird ohne Zweifel immer noch weit mehr zur Verwirrung als zur Läuterung der Begriffe beitragen, so lange man das Studium der Vorbilder nicht emsiger, geistvoller und praktischer zugleich betreibt und die Nachahmung dieser zweiten Natur, das Kopiren, sich als ein vielleicht in mancher, z. B. in „technischer" Hinsicht zwar nützliches, aber immerhin auch gefährliches Ding vorstellt, das allzu leicht zur „äußerlichen Nachahmung" des Vorbildes verleite, während es, recht betrieben, doch allein dazu dienen soll, den Epigonen Aufschlüsse über die künstlerische Weltanschauung derjenigen Meister zu verschaffen, welche der Nachgeborene nicht ungestraft ignoriren kann, weil es nach ihrem Vorgang ein gefährliches Experiment ist, die Kunst aus freier Hand noch einmal erfinden zu wollen. Andererseits wird das theoretische Bewußtsein von der Immanenz einer Thätigkeit des Geistes im Werke der Kunst so lange kein praktisch fruchtbares Bewußtsein werden, als es nicht ausdrücklich die Immanenz weit mehr noch als eine Permanenz des schaffenden Geistes und seine Schöpfung, das Kunstwerk, als ein Phänomen von so konkreter und untheilbarer Totalität auffaßt, daß sich die ausdauernde Allgegenwart des Geistes nicht blos auf alle Bestandtheile des Werkes gleichmäßig erstreckt vom Anfang bis zu Ende, also etwa gleichmäßig geistvoll einerseits den Stoff gestalte, und andererseits die Mittel der künstlerischen Darstellung bewältige, sondern dergestalt, daß alles Einerseits und Anderseits völlig aufhört, an und für sich Etwas zu sein, und daß Beides durch das Alles verschlingende Medium des Geistes zu jenem konkreten Ganzen von untheilbarer Totalität wird, welches wir das Kunstwerk nennen und das im Wesentlichen nichts Anderes ist, als das bleibende Spiegelbild, der dauernde und sichtlich belohnende Ausdruck einer in mannigfacher Hinsicht bewegten, aber im energischen Selbstgefühle ihrer inneren Einheit beruhigten menschlichen Thätigkeit von ausdauernder Allgegenwart des Geistes.

Es ist demnach das bedenklichste Zeichen und der gefährlichste Irrthum unseres modernen Kunstbewußtseins, daß es den beiden äußersten Polen der Kunstthätigkeit, dem Interesse des Stofflichen und den sogenannten „technischen Fragen", durch einseitige Betonung eine gewisse centrifugale Kraft verleiht, jenem zu viel Gewicht beilegt und in diesen zu einer falschen Virtuosität, einer gehaltlosen „Höhe der Technik" führt, welche allerdings Herz und Geist des Einsichtsvollen nicht rühren kann, weil sie nicht vom echten Künstlerherzen kommt und dem Geiste der Kunst Hohn spricht. Wie aber sollte es anders kommen, so lange das moderne Kunstbewußtsein die dualistische Ansicht nicht überwunden hat, welche noch heute ebensowohl unter den deutschen Künstlern wie unter den deutschen Theoretikern eine landläufige ist, daß nämlich die „Idee" eines Kunstwerkes und seine „Ausführung" zwei vollständig trennbare und getrennte Dinge seien? — Damit ist ja gerade die Hauptsache, das Mittleramt des Geistes in seiner alles durchdringenden Wirksamkeit, das eigentliche Werk seiner Kunst, die Untheilbarkeit eines Phänomenes, das schlechterdings als ein konkretes Ganzes begriffen sein will, von vornherein verkannt und vernichtet!

Der Verlauf unserer Untersuchung wird auf zahlreiche und herbe Konsequenzen und Inkonsequenzen dieses Grundmangels der dualistischen Tendenz des modernen Kunstbewußtseins führen. Beispielsweise wollen wir nur vorläufig erwähnen, daß es heutzutage auch eine Schablone der angeblichen „Schönheit", eine Fabrikarbeit des angeblichen „Idealismus" gibt, welche nicht minder weit vom echten Kunstwerk entfernt ist, als die Schablone der angeblichen „Wahrheit" oder das Produkt einer Manufaktur, welche den sogenannten „Realismus" zur Firma nimmt. Nicht gegen den Naturalismus allein also liegen wir diesmal im Felde; unsere Schlachtlinien dehnen sich viel weiter aus; jedweder falschen „Höhe der Technik", sowie nicht minder jeder falschen handwerksmäßigen Vorstellung von der Technik überhaupt erklären wir den Krieg. Mehr noch aber als alles Andere ist zu wünschen, daß es uns gelinge, dem bezeichneten unüberwundenen Dualismus des modernen Kunstbewußtseins selbst mit einigem Glück die Spitze zu bieten und allen Illusionen der Zeit zum Trotz die Stimme des künstlerischen Gewissens reden zu lassen, dem nur Eines heilig ist: der Geist der Sache, das Erfassen des reinen Kunstproblems in der Untheilbarkeit seiner konkreten Totalität.

In diesem Sinne gedenken wir nun zunächst über die Kopie und die Nachahmung der Natur unsere vergleichende Studie anzustellen.

Das Pettenkofer'sche Regenerations-Verfahren*).

Von Friedrich Pecht.

Sicherlich kann nur das lebhafteste und dringendste Interesse für die Erhaltung unseres Bilderschatzes mich bewegen, in einer Polemik noch einmal das Wort zu ergreifen, welche von den Gegnern meist in einer Weise geführt worden ist, die Einem jede Lust benehmen mußte, sich weiter mit ihnen abzugeben. Aber es handelt sich nach wie vor um leichtsinnig gefährdete und, wenn einmal beschädigt, unwiederbringlich verlorene Schätze; überdies ist durch das inzwischen erfolgte Bekanntwerden der Pettenkofer'schen Prozedur die Sache in eine neue Phase getreten, ja erst eine gesunde Basis für die Diskussion derselben gewonnen worden. Ich kann mich also derselben um so weniger entziehen, als ich sie ja seinerzeit in diesen Blättern begonnen, und mich seither durch zahlreiche eigene Experimente noch viel besser, als dies früher möglich war, in den Stand gesetzt sehe, ein begründetes Urtheil über das Verfahren abzugeben.

Es kann mir vielleicht zu einiger Genugthuung gereichen, daß meine Versuche mir im Ganzen nur die Richtigkeit meiner schon früher an den Pettenkofer'schen Regenerationen angestellten Beobachtungen bestätigt, ihr Ergebniß nicht nur nicht sonderlich modifizirt, sondern ihm in den meisten Fällen nur noch eine festere Unterlage gegeben haben.

Wie man jetzt weiß, besteht das Verfahren in der Anwendung der natürlichen Ausdünstung von Alkohol, den man in eine flache Kiste gießt und das Bild am Deckel befestigt, so daß es etwa einen Zoll über dem Alkohol zu liegen kommt. Da derselbe die Eigenschaft hat, alle Harze aufzulösen, so kommt diese natürlich auch seiner Ausdünstung, und zwar in noch erhöhtem Maße zu, so daß in der Regel auf diesem Wege viel weniger Zeit dazu erforderlich ist, als wenn man ihn kalt unmittelbar auf den Firniß ausstriche, wie man bisher vielfach zur Beseitigung des Schimmels that und damit nur ein unvollkommenes Resultat erreichte. Dasselbe verbesserte sich jedoch, und die Wirkung wurde in hohem Grade gesteigert, wenn man ihn heiß mit einem Pinsel auftrug oder heiße Alkoholdämpfe anwandte, was auch vielfach mit glücklichem Erfolge geschehen ist.

*) Mit diesem Aufsatze betrachten wir die Erörterung der vielbesprochenen Angelegenheit unsererseits als abgeschlossen.

A. d. R.

Wie man hieraus ersieht, ist Pettenkofer's Methode von den bisher angewandten, wenn auch allerdings nicht allgemein bekannten, nichts weniger als grundverschieden, vielmehr nur eine Modifikation derselben, die manche Vorzüge, aber auch Nachtheile gegen dieselben darbietet. Die Vorzüge bestehen in der leichten Anwendbarkeit, welche sie wenigstens vor der mit heißen Dämpfen voraus hat, in ihrer viel gleichmäßigeren und wohl auch gründlicheren Wirkung, da man ihr das Bild in ganz beliebiger Zeitdauer aussetzen kann, die sich bei den heißen Dämpfen durch die zu große und besonders zu ungleiche Erhitzung von selbst verbietet.

Dagegen hat die Methode gewisse Nachtheile, die eine umständlichere Erörterung erfordern. Zunächst den schwer zu umgehenden, daß man der sich sonst bildenden Ränder halber allemal das ganze Bild regeneriren muß, sich nicht blos auf die schimmeligen Theile beschränken kann, wie dies beim Ueberstreichen vermittelst des Pinsels oder Andampfen der Fall ist; ferner, daß man die Wirkung bei weitem nicht so genau beobachten kann, da das Bild ja im Kasten eingeschlossen ist und auf dem Gesichte liegt, man es also allemal umzuwenden und trocknen zu lassen hat, ehe man die Wirkung genau untersuchen kann. Diese Inkonvenienz ist aber besonders bei Bildern von bedeutenderen Dimensionen schon darum eine sehr große, weil die vollständige Regeneration je nach der Natur und besonders dem Alter des Firnisses eine ganz außerordentlich verschiedene Zeitdauer erfordert, die von einer halben Minute bis zu mehreren Tagen bei besonders dicken, alten und harten Firnissen steigt.

Das Gelingen der Operation ist aber hauptsächlich dadurch bedingt, daß man rechtzeitig, d. h. sobald wie nur irgend möglich, mit derselben aufhört; denn so wie man zu lange regenerirt, sind die allernachtheiligsten Wirkungen unvermeidlich, weil alsdann der Bildkörper selber sehr stark erweicht wird, was gewöhnlich starkes Reißen herbeiführt, jedenfalls aber die noch schwerere Inkonvenienz hat, die verschiedenen Farbenschichten, aus welchen das Bild besteht, in eine zu verschmelzen, und so ihren Effekt, wo nicht aufzuheben, doch wesentlich und sehr zu ihrem Nachtheile zu verändern, da dann aus dem oft übermalten eigentlich ein prima gemaltes Bild wird, die dem ersteren eigene gewisse Fülle des Tons also mehr oder weniger verloren geht.

Die feinste Wirkung des Kolorits beruht ja bekanntlich darauf, daß die unteren Farbenschichten durch die oberen hindurchscheinen, durchsichtige mit stumpfen, matten Tönen abwechseln. Diese letzteren leiden aber nun ganz

besonders leicht, wenn sie erst zuletzt aufgetragen waren, und bekommen die Bilder daher durch das zu viele Regeneriren mit Nothwendigkeit jenes gläserne, porzellanartige Aussehen, welches mir an vielen derselben zuerst so auffiel; sie verlieren durch jene Zerstörung der Wirkung der feinsten, oft nur wie ein Hauch zuletzt darüber gestrichenen Lasur- oder dünn darüber geribbelten Deckfarben die Zartheit und den Reichthum des Tons, erscheinen mager und gläsern. — Wenn daher z. B. Engert, dessen Kennerschaft wohl schwerlich Jemand bestreiten wird, und der das Verfahren selber nicht kannte, nach dem bloßen Augenschein von Zerstörung der Lasuren sprach, so hat er ganz richtig beobachtet, wie spitzfindig Pettenkofer auch der Beschuldigung dadurch auszuweichen sucht, daß er darthut, wie ja gar nichts vom Bilde weggenommen werde, — weggenommen freilich nicht, aber in seiner Natur und Wirkung verändert.

Natürlich tritt dieses Schmelzen des Farbenkörpers besonders leicht ein, wenn der Maler, wie fast alle Venetianer und Niederländer thaten, das Bindemittel mit Harzen vermischt, also mit Firniß gemalt hat, wie man dies ja auch jetzt wieder fast durchgängig thut. Dann ist es ganz unvermeidlich und zwar um so mehr, je weiter vorgeschritten der sogenannte Schimmel, also die Zerstörung des molekularen Zusammenhanges im Firniß und je älter und zäher der letztere ist, je länger man also regeneriren muß, und je leichter die Alkohol-Ausdünstung durch die Ritzen und Spalten des Firnisses hindurch auf die Farbe unmittelbar einwirken kann.

Nichts destoweniger hat Hr. Pettenkofer behauptet und behaupten lassen, die Regeneration wirke blos auf den Firniß, nicht auf die Farbe. Dergleichen ist entweder eine grobe Sophisterei, eine sehr unwissenschaftliche Zweideutigkeit, oder es braucht für jeden Kundigen, der die Wirkung des Alkohols auf die Oelfarben kennt, überhaupt gar keine Widerlegung. Zum Ueberfluß will ich hier ein Beispiel anführen.

An dem von Pettenkofer regenerirten Viehstücke des Van de Velde in der hiesigen Galerie hatte der Schimmel gewisse Farben, die leichter als andere sich zersetzen, bereits ganz zerstört, besonders das Grün, während andere Bildstellen, die Thiere selber, bei welchen dieses Grün nicht zur Anwendung kommt, dicht neben den völlig vom Schimmel zerstörten Stellen ganz intakt geblieben waren. Wäre nun blos der Firniß vom Schimmel angefressen gewesen, so würde er natürlich den Kontour eines Thieres nicht so genau, wie hier geschah, respektirt haben. Die Regeneration stellte die Farbe wieder ziemlich vollständig her, hob die Grenze zwischen schimmeligen und intakten Stellen ganz auf, hat also doch wohl den molekularen Zusammenhang des Farbenkörpers und nicht blos des Firnisses wieder herstellen, d. h. ihn schmelzen oder, wenn man lieber will, auflösen müssen. Bei dieser Gelegenheit hat sie denn auch freilich so übermäßige Anstrengungen gemacht, daß sie ihn zerriß, wenigstens die etwa vorhandenen Risse in hohem Grade steigerte. — Hr. Pettenkofer hat auch dies bestritten und dabei als hauptsächliches Argument den Umstand gebraucht, daß an den vier regenerirten Bildern der Pinakothek, von denen man behauptete, daß die Risse durch die Operation theils neu hervorgebracht, theils gesteigert worden seien, der innerhalb des Rahmens gebliebene Rand, der durch die Einwirkung der Temperatur nicht gelitten hatte und deshalb ohne Schimmel und Risse geblieben war, auch nach der Regeneration keine Risse zeige.

Es ist schwer zu begreifen, daß ein so berühmter Gelehrter kein Bedenken trug, ein Argument zu gebrauchen, welches zwar außerordentlich geeignet ist, Laien zu täuschen, dessen vollkommene Unstichhaltigkeit ihm selbst aber keinen Augenblick entgehen konnte, da es ja einleuchtend ist, daß die Spiritus-Ausdünstung viel längere Zeit brauchen muß, um eine noch ganz glatte und unzerrissene Fläche aufzulösen, als eine, deren Kohärenz schon vollständig zerstört ist, — gerade so wie Wasser zum Auflösen des glatten Kandiszuckers länger braucht, als zu dem des porösen weißen, weil es in letzteren leichter eindringt. Es ist dies nur ein kleines Pröbchen, auf welche Art die Diskussion von gegnerischer Seite geführt wurde. Für das Reißen jener Bilder gibt es indeß auch noch andere Beweise, speziell bei dem oben gedachten Van de Velde. In gleicher Reihe mit ihm hängt sein Pendant, das ein ganz ähnliches Süjet darstellt; beide Bilder sind offenbar mit einander gemalt, zeigen genau dieselbe Technik, haben dieselben Schicksale durchgemacht, da sie nie getrennt waren, litten deshalb auch genau an denselben Uebeln. Nun, in Folge der Regeneration ist die Luft des einen total zerrissen, während sie bei dem andern, unregenerirten kaum bemerkbare Risse zeigt, das Reißen vielmehr, wie bei alten Bildern gewöhnlich, sich vorzugsweise auf die dünn gemalten und dunklen Stellen beschränkt. Bei dem regenerirten Terburg sind die Risse vollends so evident neu, daß nur ein ganz Unkundiger sich darüber täuschen kann, in der Luft des regenerirten Bildes von Ruysdael endlich sind sie theil-

weise der Art, wie sie nur in Folge zu langen Regenerirens entstehen, und sonst an keinem Bilde der Pinakothek, am wenigsten an den sonst noch mehrfach vorhandenen gerade dieser Meister zu finden sind. An dem vierten Bildchen, einem Wouverman, wurde das auffällige Reißen selbst von der Kommission anerkannt, aber bald nachher für optische Täuschung erklärt und dafür hauptsächlich wieder jenes Argument mit dem Rand als Gegenbeweis angeführt, dessen Unstichhaltigkeit wir eben gesehen.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz-Nachrichten.

r **Innsbruck.** (Stationen von J. Klein. Nazarenische Kunstanschauung. Eine Landschaft von J. Brunner. Kunstliterarisches.) Von der Restauration der Kirche zu Pfaffenhofen in einer durchaus archaistischen Richtung habe ich bereits kurz erzählt. Nun liegen uns die Zeichnungen der Stationen von J. Klein vor; sie sollen in Tempera und dann für die Kirche von Weerberg als Glasgemälde ausgeführt werden. Ob sie sich für das Eine und zugleich für das Andere eignen, überlassen wir dem Gewissen des Künstlers, wir würden überhaupt gar nicht davon reden, handelte es sich nicht um eine ganze Richtung, welche in kirchlichen Kreisen bereits von großem Einfluß ist, ja für die Ultras maßgebend werden dürfte. Klein hat nirgends einen dramatischen Effekt bezweckt, wie er etwa in Rafael's „lo Spasimo" hervortritt, er beschränkte sich daher überall auf wenige Figuren, welche die Handlung für die Andächtigen eher symbolisch andeuten, als darstellen. Dadurch wird unter Umständen gewiß ein würdiger Eindruck, einer streng kirchlichen Anschauungsweise gemäß, erzielt, und wir sprechen Klein's Stationen in dieser Richtung ihr Verdienst gewiß nicht ab. Was soll man aber zu diesen Verzeichnungen sagen, mit denen man uns in die Urzeit der Malerei zurückführen möchte? Gestalten ohne Brust und Lenden auf plumpen wassersüchtigen Füßen, oft mit Händen wie Hasendeckel und dazu Ecken und Büge, die Einem fast die Augen ausstoßen. Dieser Christus am Kreuz ist geradezu schrecklich in seiner affektirten Alterthümlichkeit; man fühlt um so größeren Unwillen, da man hie und da zu bemerken glaubt, daß es Hr. Klein besser machen könnte, wenn er — wollte. Ueber die Farbengebung können wir natürlich nicht reden: wenn sie so antediluvial wird, wie die Zeichnung, dann gesegn'es Gott! Einer unserer Nazarener, den ich auf diese Dinge aufmerksam machte, erwiderte vornehm: „Klein wolle nur das Wesentliche darstellen, er kümmere sich nicht um Unwesentliches." — Wenn die Schönheit für die hieratische Kunst unwesentlich ist, so soll diese eben den Anspruch, Kunst zu sein, aufgeben und die HH. Künstler mögen wieder auf die Stufe des Handwerks zurücktreten. Bei solchen Theorien wird Einem aschgrau; die Kunst soll ebenso zur Magd des Ultramontanismus herabsinken, wie man in Rom neuerdings die Wissenschaft herabzudrücken sucht. Nur so fort! — Im Atelier des Malers J. Brunner sahen wir eine schöne Landschaft, den Achenthaler See und einige treffliche Studien aus der Gegend von Meran. — Das vierte Heft des „Archivs für Geschichte und Alterthumskunde Tirols" enthält einen Aufsatz über die Gräberfunde von Hötting nebst einer Tafel Abbildungen. Es ist von D. Schönherr. Wir haben über jene Ausgrabungen bereits berichtet.

Stuttgart. (Neuestes von Gegenbauer. Ausstellung in der Kunstschule. Die Kunstvereinskrisis. Neue Liederhalle.) Der trotz geschwächter Augen und oft sehr leidender Gesundheit immer noch thätige Hofmaler v. Gegenbauer hat vom Könige den Auftrag erhalten, den Speisesaal im Schlosse zu Friedrichshafen auszumalen. Es soll ein Cyklus von Oelgemälden aus der Zeit Ludwig XIV. werden, wozu der Künstler bereits die Entwürfe ausarbeitet. Sobald dieselben von höchster Stelle genehmigt sein werden, kommen wir selbstverständlich darauf zurück. — Nicht unerwähnt dürfen hier zwei in jüngster Zeit vollendete kleinere Madonnenbilder bleiben, welche wir im Atelier Gegenbauer's sahen; sie sind von einer außerordentlich innig empfundenen Lieblichkeit und Anmuth, dabei voll Reiz und Zartheit in der Farbe, so daß man an der vorhandenen Augenschwäche des Meisters zweifeln möchte. — In der königlichen Kunstschule waren kürzlich zwei größere bedeutende Kunstwerke zur Ausstellung gebracht und zwar das neueste große Schlachtgemälde: „Sieg Peter's des Großen über den Schwedenkönig Karl XII. bei Pultawa" von dem seit einigen Jahren in München domizilirten, durch mehrere große Schlachtenbilder rühmlichst bekannten russischen Hofmaler v. Kotzebue, dem jüngsten Sohne des von Sand erdolchten dramatischen Dichters August v. Kotzebue. Das gegen 20 Fuß breite und 13 Fuß hohe Gemälde hatte sich hier eines außergewöhnlichen Beifalles zu erfreuen; es zog binnen drei Tagen 2000 Besucher an. Und in der That, der Beifall wurde einem würdigen Werke gezollt; die Genialität, welche schließlich Alles besiegt und erobert, sprudelt aus jeder Ecke des Bildes, und man geräth in Zweifel, ob man die glückliche und geistvolle Disposition oder die Meister Horace Vernet ebenbürtige Pinsel- und Farbenbravour mehr bewundern soll. Zu bedauern bleibt nur, daß das treffliche Gemälde nicht auch eine Rundreise durch Deutschland antreten durfte, sondern von hier direkt an seine Bestimmung nach Petersburg wandern mußte. — Als das zweite größere Kunstwerk, welches hier zur Ausstellung gekommen, nennen wir W. v. Kaulbach's Karton: „Das Zeitalter der Reformation". Ueber das Werk ist schon so unendlich viel geschrieben, daß es überflüssig erscheint, noch etwas hinzuzufügen. Da die Photographien, so gut sie auch in ihrer Art als Nachbildungen sind, doch entfernt keinen Begriff von dieser Kunstschöpfung geben, so sollten alle größeren deutschen Städte sich bemühen, den Karton zur Ausstellung zu erhalten. Die Liebenswürdigkeit Meister Kaulbach's wird gewiß, wenn irgend möglich, allen Wünschen in dieser Richtung auf das bereitwilligste entgegenkommen. — Unsere etwas zerfahrene Kunstvereins-Angelegenheit scheint in ein neues Stadium treten zu wollen. Ein Reorgisations-antrag, von 34 hier lebenden Künstlern unterschrieben und von

diesen beim Verwaltungsrath eingebracht, ist von letzterem mit Dank acceptirt worden. Vorerst wird statt der großen sogenannten rheinischen jährlichen Kunstausstellung eine monatliche oder ständige in Aussicht gestellt und mit nächstem Jahre der Versuch begonnen werden. Die anderen Paragraphen des Antrages der Künstler sollen im Schooße des Verwaltungsrathes unter Betheiligung einer Deputation der Künstler zur Diskussion und respektive zur Vereinbarung kommen. Somit läßt sich hoffen, daß der Kunstverein gestärkt aus dieser Krisis hervorgehen und sich zu neuer Blüthe und gedeihlicher Entwicklung entfalten werde. Ein Antrag der Unternehmer der „permanenten Kunstausstellung“ (Herdtle und Peters), welcher eine Verschmelzung dieser mit dem Kunstvereine bezweckte, wurde vom Verwaltungsrathe abgelehnt und diese Ablehnung von der kürzlich einberufenen Generalversammlung sanktionirt. — Unter den größeren hier entstehenden Neubauten konnte kürzlich die vom „Liederkranz“ für seine Zwecke errichtete Liederhalle eingeweiht werden, was denn auch unter entsprechenden Feierlichkeiten, Umzug, Festessen und Ball geschah. Der Bau, äußerlich bis jetzt anspruchslos, hat im Innern großartige und zweckmäßige Räumlichkeiten, wie sie eine aus mehr denn tausend Mitgliedern bestehende Sängergesellschaft für Konzerte und anderweitige Unterhaltungen nöthig hat. Plan und Ausführung des Gebäudes haben den Oberbaurath Leins zum Autor, dessen Name stets dafür bürgt, daß das Werk den Meister lobt.

Kleine Chronik.

Die jüngst in Rom gefundene Statue des „unbärtigen Herkules“ ist nun definitiv für die päpstlichen Antikensammlungen gewonnen. Ueber die Art des Erwerbs durch den Staat erfährt man, daß der Cavaliere Righetti für seinen Fund folgende für Rom charakteristische Forderungen stellte: 1. den Titel „Marchese“ für sich und seine Nachkommen; 2. die Ueberlassung eines sehr einträglichen Pachts auf zwanzig Jahre; 3. Abtretung von fünfzehn Miethhäusern, welche zum Monte di Pietà gehören, für einen bestimmten Termin. Die beiden letzteren Bedingungen wurden abgelehnt; der Papst entschloß sich aber, die Statue ohne Weiteres zu kaufen und bot dafür dem Hrn. Cavaliere den Mittelpreis von 42,000 Scudi, da das Kunstwerk von Kennern auf 35 50,000 Scudi geschätzt worden war. Der gewünschte Titel soll dem glücklichen Finder, der sich mit dem Angebot einverstanden erklärte, nicht vorenthalten werden. Die Gelehrten können inzwischen über die Bedeutung des jungen Herkules nicht so schnell zu einer Verständigung kommen; man streitet noch darüber, ob ein Kaiser Commodus, ein Domitian, ein Pompejus oder einfach ein Herkules dargestellt, ob das herrliche Kunstwerk griechischer oder römischer Abkunft sei. Darüber sind aber Alle einig, daß hier eines der wunderbarsten Werke der Kunst vorliegt, welche uns aus dem Alterthum erhalten sind.

Ein von Gustav König in München gemaltes Lutherbild, welchem das im Besitze des bayerischen protestantischen Ober-Konsistoriums befindliche Porträt des Reformators von Lukas Cranach (1545) zu Grunde liegt, ist von dem dortigen Kupferstecher Paul Barfus in Kupfer gestochen und im Verlage des „Rauhen Hauses“ zu Horn bei Hamburg erschienen.

In Paris geht man mit dem Plan um, eine Gesammt-Ausstellung der Werke Hippolyte Flandrin's in der École des Beaux-Arts zu veranstalten. An der Spitze des Unternehmens steht der bekannte Baron Taylor.

Die englische Kunstliteratur ist in letzter Zeit wieder um zwei namhafte Werke bereichert worden. Das eine ist die früher schon von uns erwähnte Geschichte der altitalienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle (2 Bände 8., London, Murray), das andere die „History of lace, by Mrs. Bury Palliser“ (1 Band 8., London, Low und Marston). Eine Geschichte der Spitzenfabrikation, von technisch und historisch kundiger Hand, mit einer solchen Fülle meisterlich in Farbendruck und Holzschnitt wiedergegebener Proben, wie sie dieses Werk bietet, wird unseren Kunstindustriellen und Kunstfreunden gewiß nicht unwillkommen sein.

Für das Dresdener Künstlerhaus wird nächstes Frühjahr dort eine große Lotterie veranstaltet. Dieselbe umfaßt mindestens 1300 Gewinne im Gesammtwerth von 30,000 Thalern, nämlich 230 Oelgemälde, 150 Aquarelle und Handzeichnungen, 350 Kupferstiche und sonstige Werke der graphischen Kunst, 270 größere Photographien, 50 plastische Werke, Kartons u. s. w., darunter Beiträge von Münchener, Düsseldorfer, Berliner, Stuttgarter und anderen Künstlern, Kunstverlegern und Kunstfreunden.

In Philadelphia wurde am 20. November v. J. die neue St. Pauls- und Peterskathedrale eingeweiht. Der Bau dieser größten Kirche der vereinigten Staaten Nordamerika's dauerte 18 Jahre und kostete beinahe eine halbe Million Dollars.

Lokales.

Mit dem österreichischen Museum wurden, wie wir schon früher berichtet, den Statuten gemäß, Vorträge in Verbindung gebracht, welche alle Gegenstände, die auf die Zwecke des Museums Bezug haben, in ihr Bereich ziehen. Diese Vorträge sollen sich insbesondere auch allen denjenigen Wissenschaften zuwenden, deren Kenntniß für die Kunst und Kunstindustrie förderlich zu sein vermag. Im Sinne dieser Bestimmungen wird, nachdem die Vorträge des Direktors v. Eitelberger wegen dessen leider andauernder Unpäßlichkeit unterbrochen werden mußten, Hr. Professor A. Schrötter in der nächsten Zeit eine Reihe von Vorlesungen über das Licht und die Farbenlehre mit besonderer Rücksicht auf die Zwecke und Aufgaben des Museums halten. Hr. Professor Schrötter wird in diesen Vorträgen eine kurze Einleitung über das Licht geben, die Zerlegung desselben in Farben, die subjektiven Farben und die Farbenkontraste besprechen, ferner nach einer eingangsweisen Erörterung der nothwendigsten Begriffe der Chemie die einzelnen Färbstoffe genauer durchgehen. Die Färbmaterialien werden nach den verschiedenen Stoffen, von denen sie stammen,

besprochen und dabei hauptsächlich die Zerlegungen hervorgehoben werden, welche durch gegenseitige Einwirkungen derselben eintreten können. Die Vorträge werden von den nöthigen Versuchen begleitet sein und zu diesem Zwecke im Hörsaale der Chemie des polytechnischen Institutes abgehalten werden. Sie beginnnen kommenden Dienstag den 10. d. M. und werden an jedem Freitag und Dienstag von 6—7½ Uhr Abends fortgesetzt. Der ganze Cyklus wird 10 bis 12 Abende umfassen und somit in sechs Wochen beendet sein. Die Karten zu diesen Vorlesungen sind gegen ein Honorar von 5 fl. ö. W. für den ganzen Cyklus zu lösen in der Kanzlei des österreichischen Museums, in der Kunsthandlung von Artaria & Comp. und in den Buchhandlungen von C. Gerold's Sohn und Braumüller.

F. H. **Deutschordenskirche.** In kurzer Zeit und mit sehr geringen Mitteln hat der Architekt Lippert die Restauration dieses arg verstümmelt gewesenen gothischen Bauwerkes zu Stande gebracht. Man machte Schwierigkeiten, als der Künstler auf Entfernung der aufgepfropften Stylwidrigkeiten drang und mehrere derselben erwiesen sich als unangreifbar. Der reiche Orden, dessen Mittel es erlaubt hätten, eine Kirche nach dem Muster der Sainte-Chapelle zu Paris ausführen zu lassen, ließ sich nur bewegen, 9000 bis 10,000 fl. für die Restauration seiner Kirche zu verwenden. Damit wurde dem Gemäuer der ursprüngliche Stein-Charakter wieder zurückgegeben, das verdorbene und zerbrochene Maßwerk wieder hergestellt, dann wurden an den vier Wandpfeilern gothische Baldachine mit je einem Evangelisten angebracht, drei hohe Glasfenster vom Glasmaler Geyling nach einem einfachen Muster (ein schwarzes Kreuz im weißen Felde) hergestellt, Kirchenstühle, Altarleuchter, Ampeln, Glocken, Thürbeschläge 2c. stylgemäß angefertigt. In der etwas sanguinischen Voraussetzung, die hohen Ordensherren für eine Ausschmückung der Kapelle nach dem früher genannten Muster zu gewinnen, ließ der Künstler die Gewölbekappen übertünchen, um dieselben zum Auftragen der Farb- und Goldornamente vorzubereiten. Scheu und Besorgniß vor den zu großen Kosten hat aber die Herren abgehalten, auf diesen Wunsch des Künstlers einzugehen, und so wurde es denn beliebt, das getünchte Gewölbe mit den vorhandenen Amtsschildern zu schmücken. Auch ein anderer Wunsch Lippert's blieb unerfüllt. Der Großmeister des Ordens, Erzherzog Wilhelm, ließ einen vor Jahren zu Mecheln für 4000 Thaler gekauften und seitdem unter Obhut der Ordensschwestern in Troppau befindlichen Flügelaltar nach Wien bringen und durch den geschickten Vergolder Hutterer für die Ordenskirche restauriren. Dieser Altar, ein etwas unförmlicher Kasten, in fünf Felder getheilt, welche in plastisch ausgeführten Scenen die Leidensgeschichte Christi enthalten, und durch außen und innen bemalte Deckel verschlossen werden können, dieser Altar wollte mit seinen sachartigen Horizontal-Abschlüssen in die Kirche nicht passen. Der Künstler meinte daher, denselben mit einem baldachinartigen Ausbau versehen zu müssen und legte ein solches Projekt zur Annahme vor. Allein einmal wollte man das unpassende, für die Kirche gestiftete Altarblatt nicht entfernen, dann nahm man an den Kosten der Ausführung Anstand, und so blieb auch diese Hoffnung des Künstlers, den Altar mit dem Style des Bauwerkes mehr in Uebereinstimmung zu bringen, unerfüllt. So gebunden und gehemmt nach allen Seiten, hat der Architekt, wir müssen dies anerkennen, doch ein im Ganzen tüchtiges Restaurationswerk zu Stande gebracht.

Der Landschaftsmaler Selleny hat bereits drei jener großen Kartons vollendet, welche er nach seinen Novara-Reiseskizzen zur späteren Ausführung in Oel fertig machen will: die Insel Madeira mit Funchal, die vulkanische Insel St. Paul im indischen Ozean und den ungeheuren Grottentempel zu Mahamalaipur in Vorderindien. Demnächst soll ein Urwald aus Australien an die Reihe kommen.

Im österreichischen Kunstverein hielt am vierten „Vereinsabend", den 4. d. M., Hr. Architekt Stache einen Vortrag über das projektirte Künstlerhaus, dessen Entstehungsgeschichte, Mittel und Zweck er unter Vorzeigung der Weber'schen Baupläne schilderte.

Hr. Karl Czermak wurde vom Prager Dombau-Verein zum Agenten für Wien ernannt. Derselbe ist ermächtigt, Beitrittserklärungen, Geldbeträge 2c. entgegenzunehmen. Auch können die Statuten des genannten Vereins in Hrn. Czermak's Buchhandlung (Schottengasse 6) eingesehen und in beliebiger Anzahl unentgeltlich bezogen werden.

Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wien's hat 4000 fl. in siebenbürgischen Grundentlastungs-Obligationen und einen Baarbetrag von 60 fl. 90 kr. ö. W. als Reinerträgniß der zu Gunsten der Verwundeten veranstalteten Lotterie von Kunstwerken zur Gründung einer Militärstiftung betreffenden Ortes übergeben.

Briefkasten der Redaktion: 31. Dezember — 5. Januar: F P in München: Nächstes Mal. — C. O. in Dresden: Erhalten und das Gewünschte angeordnet. — ·//. in Bamberg und S. C. in Weimar. Erhalten

Briefkasten der Expedition: 31. Dezember — 5. Januar: Café N—n in Graz und Café W—n in Prag: Erbitten für Frankatur-Auslagen noch 1 fl 15 kr. — R—ree in Graz: Sie haben 90 kr. gut.

Zur gefälligen Beachtung.

Vielfach geäußerten Wünschen entsprechend, haben wir uns entschlossen, **außer** dem wie bisher forterscheinenden Inhaltsverzeichniß, welches für das Jahr 1864 der heutigen Nummer beiliegt, von jetzt an regelmäßig auch ein ausführliches **Orts- und Namens-Register** mit den „Recensionen" zu verbinden.

Da dieses Register dieses Mal die drei bisher erschienenen Jahrgänge des Kunstblattes umfassen soll, werden zur sorgsamen Ausarbeitung desselben noch einige Wochen erforderlich sein, was wir namentlich für diejenigen unserer Abonnenten, welche die Blätter sammeln und binden lassen, hervorzuheben uns erlauben.

Die Redaktion der „Recensionen."

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 2.

Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien.

14. Januar 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post. Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Das Pettenkofer'sche Regenerations-Verfahren.

Von Friedrich Pecht.

(Schluß.)

Zahlreiche eigene Versuche haben mir gezeigt, wie leicht durch das zu lange Regeneriren das Erweichen der Farbe und in Folge dessen das Reißen derselben herbeigeführt wird. Dies tritt dann allemal unausbleiblich ein, und als ein rein mechanischer Vorgang ist der Verlauf desselben auch sehr leicht zu beobachten. So wie nämlich das Regeneriren zu weit vorgeschritten ist, fängt die Farbe an aufzuschwellen, wie ein Schwamm, und zerreißt beim Abtrocknen sofort. Ich habe ganz intakte, erst einige Jahre alte Bilder, — denn je neuer das Bild ist, um so rascher geht natürlich der Prozeß vor sich, — schon in zehn Minuten zu vollständigem Reißen gebracht, ja selbst solche, die noch gar nicht gefirnißt, sondern nur mit Harz gemalt waren, oder andere, die nicht einmal eine Beimischung unter der Farbe hatten. Viel langsamer geht natürlich der Prozeß bei alten Bildern, indeß habe ich doch z. B. eine Kopie nach Rembrandt, die circa 150 Jahre alt, dick gefirnißt, vollkommen gut erhalten und ohne alle Risse war, in einigen Stunden dermaßen erweicht, daß Firniß und Farbe mit einander vom Brett herabliefen, nachdem sich bereits nach viel kürzerer Zeit das Zerreißen des Firnisses genau in der Art, wie es bei dem Wouverman und Terburg der Galerie jetzt noch zu sehen, gebildet hat.

Es wurde mir übrigens durch dies Experiment klar, daß das Reißen jener Bilder nicht gerade eine nothwendige Folge der Regeneration, sondern nur eine der mangelnden Erfahrung des Hrn. Pettenkofer war, welcher sie derselben eben zu lange aussetzte, wahrscheinlich weil er einzelne Flecke beseitigen wollte, die durch Oeleinreibungen oder sonstige Substanzen, welche länger dem Alkohol Widerstand leisten, entstanden waren. Hier kommen wir nun freilich auf ein eben so großes, wie schwer zu hebendes Gebrechen der Pettenkofer'schen Methode, d. h. auf die Ungleichheit der Wirkung, die nothwendig dadurch entstehen muß, daß die Regeneration mit der todten Gleichmäßigkeit der Maschine auf alle Theile des Bildes wirkt, während die Empfänglichkeit derselben eine ganz verschiedene ist. Nicht nur daß, wie wir gesehen, dieselbe da, wo der Schimmel stärker ist, auch größer wird, sie ist auch viel geringer überall, wo Oeleinreibungen stattfanden, wo neuer Firniß auf den alten gestrichen, oder dieser auch nur dicker aufgetragen worden ꝛc. ꝛc., so daß fast immer einzelne Theile zu viel regenerirt werden, wenn andere es lange nicht genug sind.

Die größere Härte und Sprödigkeit, die der Firniß durch das Regeneriren unläugbar bekommt, wahrscheinlich durch das Freiwerden der in dem Harze enthaltenen flüchtigen Oele in Folge des Regenerationsprozesses, und die hiedurch bewirkte Gefahr des Reißens, die bei modernen Bildern noch sehr viel größer ist, als bei alten, bleibt jedenfalls eine feststehende Thatsache *).

*) Die große Neigung der in Weingeist aufgelösten Harze, d. h. also der Alkoholfirnisse, zum Reißen ist, wie mir ein in diesem Artikel arbeitender Industrieller mittheilt, wenigstens in der Industrie eine längst feststehende Thatsache. Da sich dieselben, besonders ihres raschen Trocknens halber, sonst sehr

Hr. Pettenkofer hat diesem Uebelstande, obschon er ihn beharrlich läugnete, dennoch in aller Stille dadurch abhelfen wollen, daß er die Bilder jetzt, so viel mir bekannt geworden, in den meisten Fällen vorher mit Copaiva-Balsam anstreicht, denselben trocknen läßt, und dann erst regenerirt, oder je nachdem erst nachher Copaiva-Balsam aufstreicht. Die Wirkung ist in ersterem Falle sicherer, wie ich selbst erprobte, und es ist die Anwendung des Copaiva möglicherweise zugleich eine bedeutende Verbesserung des Verfahrens, die jedoch, wie begreiflich, eben auch erst der Probe der Zeit bedarf, um sich auszuweisen, und jedenfalls den Nachtheil hat, die Bilder etwas gelber zu machen, wie es denn überhaupt sehr fraglich ist, ob neuer Copaiva jemals eine organische Verbindung mit den verschiedensten alten Firnissen, wie es hier doch nöthig wäre, eingehen könne.

Das aber kann man jetzt schon mit voller Bestimmtheit sagen, daß auch diese Verbesserung den Uebelstand, daß das Regeneriren den Farbkörper selbst erweicht und dadurch in sehr vielen Fällen dem Ton der Bilder schadet, nicht beseitigen kann, ebenso wenig wie den, daß nun aller Schmutz, der sich in die Poren des Firnisses gesetzt hatte und durch vorherige Abwaschungen nicht zu beseitigen war, beim Regeneriren dem Firniß untrennbar eingeschmolzen wird. Nicht minder werden durch das Regeneriren alle alten Firnißflecken rc., wie sie fast jedes Bild hat, in einer oft höchst unangenehmen Weise sehr viel sichtbarer, wie dieß besonders auffällig an der Luft des einen der regenerirten Clande's hervortritt, wo es übrigens nicht einmal gelang, den Schimmel vollständig zu beseitigen.

Man hat behauptet, und ich selbst glaubte es, das Regeneriren erleichtere das Abnehmen des Firnisses. Das ist ein großer Irrthum. Ein berühmter Restaurator schreibt mir darüber ganz richtig: „Durch diese Andunstungen wird es rein unmöglich, die dadurch weich oder flüssig gewordenen Harzfirnisse von dem Farbkörper zu trennen und unschädlich für das Gemälde abzunehmen, weil eben die Originalfarbe gleichzeitig mit dem Firniß erweicht, die Vereinigung beider eine viel schwerer lösliche wird. Das Nämliche gilt von Uebermalungen. Der Hauptgrundsatz beim Abnehmen der Firnisse oder der Uebermalungen muß immer der sein, daß der Farbkörper durchaus seine Härte behalten muß und nur der Firnißkörper in dem Maße erweicht werde, daß nicht die mindeste Wirkung des Reagens auf die Farboberfläche stattfinden könne."

Daß aber bei Pettenkofer's Methode gerade das Gegentheil stattfindet, braucht nach dem Vorangegangenen wohl keines weiteren Beweises.

Ebenso geht aus dem bisher Gesagten zur Genüge hervor, wie eingeschränkt die Anwendbarkeit des Regenerationsverfahrens im besten Falle bleiben muß, wenn man nicht weit mehr Schaden als Nutzen damit stiften soll. Es dürfte in der Praxis der Hauptsache nach für die Fälle allein beibehalten werden, wo die Bilder hoffnungslos am Schimmel leiden, keine Uebermalung zu beseitigen, und kein guter Restaurator vorhanden ist, der den Firniß gefahrlos abzunehmen verstünde, so daß nichts übrig bleibt, als unter zwei Uebeln das kleinere zu wählen.

Auch so, wie sie hier dargestellt wurde, wäre die Erfindung des Hrn. Pettenkofer immer noch eine sehr dankenswerthe, ohne den Schwindel und die lächerlichen Uebertreibungen, mit denen sie in die Welt eingeführt wurde, als Universalmittel, als die größte Entdeckung des Jahrhunderts, von der behauptet wurde, daß sie alle Restauratoren in Zukunft überflüssig mache oder doch ihre Thätigkeit auf die Beseitigung mechanischer Beschädigungen einschränke. Das heißt eben nichts Anderes, als behaupten, daß die Medizin den Arzt überflüssig mache, während eine so überaus starke und gefährliche Medizin, wie die Alkohol-Andunstung, gerade einzig und allein durch einen sehr erfahrenen Arzt, d. h. Restaurator, — denn dieser ist ja eben der Bilderarzt, — gefahrlos für bestimmte Fälle angewendet

---

empfehlen, so hat man sich speziell in England sehr viele Mühe gegeben, den Uebelstand zu beseitigen, doch bis jetzt mit geringem Erfolg. Ebenso haben wir den Umstand, daß die weitaus größere Hälfte aller alten Bilder mehr oder weniger gerissen ist, keineswegs der Technik der Maler der klassischen Zeit, sondern hauptsächlich der im vorigen Jahrhundert am meisten grassirenden Mode zu danken, die Bilder mit Alkoholfirnissen zu überziehen, und diese Bescherung soll uns nun durch Hrn. Pettenkofer's Methode, die ja im Grunde nichts anderes ist, als eine Auflösung der Harze und Umwandlung derselben in einen neuen Alkoholfirniß, wiederum oktroyirt werden! Ich selber und viele Andere haben mit dem allen Malern seinerzeit wohlbekannten Pariser Retouchirfirniß der Gebrüder Söhnée, der nichts anderes ist, als ein in Weingeist aufgelöstes Harz, wahrscheinlich Schellak, mehrfach die Erfahrung gemacht, daß er beim Aufstreichen sofort die Lasuren in unzählige Partikelchen von beinahe staubförmiger Kleinheit, ganz ähnlich wie man es im Hintergrunde des besprochenen Terburg und des Ruysdael bemerkt, zerriß. Daß diese Erscheinungen fast bei jedem Bilde in mehr oder weniger verschiedener Form auftraten, läßt sich aus der Technik derselben meist sehr leicht erklären.

werden kann, wie die Medizin eben auch Gifte verwendet und Glieder amputirt, um den ganzen Menschen zu retten. Es ist dies so wahr, daß Hr. Pettenkofer selber sehr bald, nachdem er die künftige Entbehrlichkeit der Restauratoren proklamirt, sich genöthigt sah, sich selber mit einem solchen zu assoziiren, weil er eben durchaus der Fähigkeit ermangelte, die Veränderungen, welche sein Mittel an den Bildern hervorbringt, in ihrem Verlaufe richtig zu beobachten, trotz Mikroskop und Maßstab, also niemals dasselbe mit vollkommener Sicherheit anzuwenden wußte. An Anstalten, wie die Münchener Pinakothek und die britische Nationalgalerie, die durch ihre schlechten Restaurationen eine so traurige Berühmtheit erlangt haben, — man lese über die letzteren nur Mr. Moore's Mittheilungen nach, — an solchen kann allerdings auch der Leichtsinn nicht mehr in Verwunderung setzen, mit welchem man kostbare, ja unersetzliche Bilder sofort dieser Radikalkur unterzog. Ich will nur wünschen, daß Dank der inzwischen gesammelten größeren Erfahrung der Effekt in London ein vortheilhafterer gewesen sei, als er es bei den sechs Bildern aus der hiesigen Pinakothek war. Die den Schimmel so begünstigende Feuchtigkeit des Londoner Klima's und die musterhafte Unzweckmäßigkeit des Lokales der Nationalgalerie machen die jetzige Anwendung von Pettenkofer's Erfindung dort immerhin noch erklärlicher als hier. Daß wir in Deutschland aber an britischer Zartheit in Behandlung der Kunstwerke ein Beispiel zu nehmen hätten, wie uns in zahlreichen Reklamen bereits wieder zugemuthet wird, das dürfte den Meisten doch noch neu sein. Einstweilen möchten die Galeriedirektionen von Wien, Dresden, Berlin, Karlsruhe, Darmstadt ꝛc., welche die Einführung des Verfahrens vorläufig abgelehnt haben sollen, wohl sehr viel besser im Recht gewesen sein, was auch eine wohlorganisirte Klique in München dagegen einwenden, wie verführerisch auch der Reiz der Neuheit und das unläugbar Frappante der Erscheinung auf Gemüther wirken mag, die mehr Gläubigkeit und Wundersucht, als Einsicht besitzen. — Man vergleiche doch die herrliche Restauration, die Eigner in Augsburg neulich von einem Holbein der hiesigen Pinakothek geliefert, und ihre Wirkung mit der sämmtlicher regenerirten Bilder in der Nähe und das Urtheil wird schwerlich zweifelhaft bleiben, welche Restaurationsmethode die bessere sei, wenn sie richtig ausgeübt wird. Schon vor einem halben Jahre habe ich Hrn. Pettenkofer öffentlich aufgefordert, doch gemeinsam mit diesem Eigner, jeder die Hälfte eines Bildes, zu restauriren und dann das Resultat die Probe der Zeit und eines unparteiischeren Urtheils bestehen zu lassen, als es hier zu finden ist, — er hat sich bis jetzt nicht nur nicht dazu verstanden, sondern soll sich dem Vernehmen nach förmlich geweigert haben, als ihm diese Zumuthung von berufener Seite gemacht wurde. Ebenso ist die schon vor langer Zeit von Hrn. Pettenkofer pomphaft angekündigte Ausstellung neuer Regenerationen bisher nicht in's Leben getreten, obwohl gerade jene dazu bestimmten Schleißheimer Bilder alle ausnahmslos an der einzigen Krankheit litten, die durch das Verfahren überhaupt wirklich beseitigt werden kann. Dies Alles dürfte denn doch kein so unbedingt gutes Vorurtheil für die Sache erwecken, welche durch die Produkte der Reklamenfabrik und die Verdächtigung ganz Unbefangener schwerlich verbessert wird, so wenig wie durch den förmlichen Terrorismus, der auf alle der Angelegenheit Nahestehenden ausgeübt wird, wovon schon Hr. Direktor Engert ein so ergötzliches Beispiel gab und deren noch gar viele anzuführen wären.

Ueber den Namen Rembrandt's.

Von Fr. W. Unger.

Es ist sehr gewöhnlich, Rembrandt den Vornamen Paul zu geben, doch schon Kolloff hat in seinem bekannten Aufsatze in Raumer's historischem Taschenbuche von 1854 bemerkt, daß ihm dieser Vorname in keiner Weise zukomme. Neuerdings hat Vosmaer in der Schrift: „Rembrandt Harmens van Rijn", la Haye 1863, die umständlichste Aufklärung über diesen Namen gegeben. Kolloff vermuthet, daß ein Irrthum von Bartsch, der ein falsch gelesenes Monogramm auf einem Kupferstich auf Rembrandt bezog, die Veranlassung gegeben habe, dem Meister den Namen Paul beizulegen. Derselbe hängt aber noch mit einer anderen Verwechslung zusammen, über die es sich wohl verlohnt, ein paar Worte zu sagen. Die Kasseler Galerie enthält nämlich sechs Landschaften, welche Rembrandt zugeschrieben werden, und auf zweien derselben liest man den Namen Rembrandt ohne weiteren Zusatz deutlich ausgeschrieben. Zwei andere aber enthalten die Bezeichnung P. R. Diese letzteren sind jedoch von den zuverlässig echten Landschaften Rembrandt's ganz verschieden und namentlich vermißt man an ihnen den eigenthümlich

warmen Ton, der die letzteren ebenso wie andere Bilder dieses Meisters auszeichnet. Ich weiß nicht, ob dies dieselben sind, von denen Vosmaer sagt, daß sie dem Roeland Roghman angehören und ehemals Rembrandt zugeschrieben seien. Jedenfalls paßt das Monogramm P. R. auch nicht auf Roeland Roghman, und es bedarf daher noch der Aufklärung, welcher vielleicht bisher unbekannte Maler damit gemeint sei.

Vosmaer hat auch über den Namen van Rijn Aufklärungen gegeben, die sich auf urkundliche Nachrichten stützen. Dieser Name ist erst von Rembrandt's Vater angenommen, und bezieht sich auf eine Mühle am Rheinkanal. Dieselbe war eine hölzerne Windmühle, welche auf dem Walle der Stadt Leiden lag, und zum Unterschiede von anderen dortigen Windmühlen als die am Rhein oder vielmehr Rheinkanal bezeichnet ward. Rembrandt's Eltern wohnten aber in der Stadt, und solche Windmühlen enthalten überall keine Wohnungen. Alle Geschichten, welche sich auf Rembrandt's angebliches Wohnen in dieser Mühle beziehen, sind daher Fabeln, ebenso auch die Tradition, welche eine andere jetzt nicht mehr existirende Mühle als Rembrandt's Mühle bezeichnete, und vollends die Sage, welche ohne den geringsten Grund einen bekannten Kupferstich von seiner Hand für das Bild seiner Heimat ausgab.

Das Urheberrecht in den bildenden Künsten.

Zu der „Entgegnung" des Hrn. F. Dietz auf den Artikel unseres ×9-Referenten über die gegenwärtig am deutschen Bundestage bezüglich des Urheberrechtes in den bildenden Künsten noch obschwebenden Unterhandlungen hatte die Redaktion auf Seite 371 des vorigen Jahrganges der „Recensionen" die den Tagesblättern entnommene thatsächliche Notiz angemerkt, daß bei der letzten Delegirtenversammlung der deutschen Kunstgenossenschaft zu Weimar ein von Hrn. Dietz gestellter Antrag, welcher die Beseitigung des letzten Satzes des §. 26 des betreffenden Gesetzes bezweckte, in Folge des Ausspruches von Sachverständigen, es werde durch Hinweglassung dieses Satzes die wohlthätige Wirkung des Paragraphen beseitigt, abgelehnt wurde.

Das Karlsruher Lokalkomité der Kunstgenossenschaft beehrt uns demzufolge mit einer von den HH. C. F. Lessing, Hans Gude, C. Roux, C. Schick, H. Vosberg, F. Dietz, Ferd. Avers, L. Des Coudres und J. Volweider unterfertigten Zuschrift, in welcher es den von Hrn. Dietz gestellten Antrag als den seinigen bezeichnet und uns ersucht, die nachfolgenden Aktenstücke zur Kenntniß unserer Leser zu bringen.

An die deutsche Kunstgenossenschaft.

Das unterzeichnete Lokalkomité hatte bezüglich des Schlußsatzes des §. 26 des in Frankfurt berathenen „Bundesgesetzes zum Schutze der Autorrechte" einen Antrag an die Deputirten-Versammlung in Weimar eingereicht, welcher von dieser nach den vom Hauptkomité ausgegebenen Berichten abgelehnt worden ist. Wir können uns nicht überreden zu glauben, daß die in dem Protokoll angeführten Motive die Deputirtenversammlung wirklich zu dieser Entscheidung veranlassen konnten; im Gegentheil sind wir überzeugt, daß hier ein Irrthum vorliegen muß.

Die Zeit, Erklärungen in dieser Angelegenheit einzuholen, ist uns nicht vergönnt, indem schon vor zehn Tagen in allen Blättern zu lesen war, daß der Bundestag die deutschen Regierungen aufgefordert habe, sich innerhalb zweier Monate über die Annahme des fraglichen Gesetzes zu erklären. Die gleiche Frist zur Einsendung von Bemerkungen über jenes Gesetz nebst der Aussicht auf eine zweite Deputirtenversammlung hat das Hauptkomité bekanntlich für die Genossenschaft ausgeschrieben; es liegt jedoch nach Obigem auf der Hand, daß die beabsichtigte Aktion zu spät vor sich gehen, und daß wir mit unseren Postulaten wieder hintenher kommen würden, wie es seiner Zeit mit dem Kühns'schen Gesetzentwurfe der Fall gewesen ist.

In dieser Lage haben wir uns entschließen zu müssen geglaubt, selbständig vorzugehen und den in unserem Antrage enthaltenen Vorschlag, welchem wir eine große Wichtigkeit beizulegen nicht umhin können, in beifolgender Eingabe dem großherzoglich badischen Ministerium des Innern zu empfehlen.

Indem wir dem verehrlichen Hauptvorstand sowie den verehrlichen Lokalvorständen hievon ergebenst Mittheilung machen, auch ihnen anheim stellen, noch in der letzten Stunde durch ähnliche Schritte zur Förderung dieser hochwichtigen Sache beizutragen, verharren wir mit genossenschaftlichem Gruß

achtungsvoll

das Karlsruher Lokalkomité.

An das großherzoglich badische Ministerium des Innern.

Nachdem die öffentlichen Blätter einen Erlaß des deutschen Bundestages gebracht haben, nach welchem die Bundesregierungen über die Annahme des in Frankfurt berathenen Gesetzes zum Schutze der Urheberrechte innerhalb zweier Monate sich rückzuäußern haben, sieht sich das unterthänig unterzeichnete Komité, indem es dem Auftrage der hiesigen Kunstgenossenschaft einen unmittelbaren Ausdruck verleiht, in die Nothwendigkeit versetzt, das hohe Ministerium zu bitten, dem fraglichen Bundesgesetze nur dann seine Zustimmung zu ertheilen und seine Aufnahme in die badischen Landesgesetze zu verwirklichen, wenn der Schlußsatz des §. 26, Abschnitt III, lautend: „und

noch nicht erlaubter Weise vervielfältigt ist," gestrichen worden ist.

Wir erlauben uns, den vorliegenden Gegenstand einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. — Obgleich das in allen seinen Theilen von uns sorgfältig studirte Bundesgesetz dem Fundamental-Gedanken der deutschen Künstlerschaft, welcher auch der der Belgier, Engländer, Franzosen ist, keine Rechnung trägt und wir hierin eine vollständige Genugthuung erst von der Zukunft erwarten, so begrüßen wir dennoch mit Dank die vollbrachte legislatorische Arbeit, die in vielen Theilen das Rechtsbewußtsein der Neuzeit glücklich verkörpert und gewiß ein entscheidender Schritt zur Herbeiführung korrekter Zustände in den Gebieten des geistigen Eigenthums genannt zu werden verdient. Sind jedoch unsere Erwartungen nicht befriedigt und in der That um so weniger, als wir aus den Frankfurter Akten ersehen, daß in der 30. Sitzung ein vollständiges Eingehen auf unsere Vorschläge in der Sitzung ganz nahe gerückt gewesen, so haben wir nunmehr um so gewissenhafter darüber zu wachen, daß das Gebotene wenigstens frei sei von jeder Beimischung, welche den Werth des erzielten Gesetzes verringern könnte.

Eine solche störende Beimischung finden wir, wie schon oben ergebenst angezeigt wurde, in dem Schlußsatz des §. 26, indem wir überzeugt sind, daß dieser die Aufgabe des Paragraphen, welche keine andere ist, als den Autor gegen Kopie zu schützen, so lange sein Werk nicht verkauft ist, geradezu unlösbar macht und paralysirt. Der Schlußsatz des Paragraphen hebt die Wohlthat des Hauptsatzes auf

Hervorgegangen scheint uns diese bedrohliche Bestimmung aus der Unkenntniß des Wechselverkehrs zwischen Kunst und Leben und wir hoffen dieses durch eine rasche Beleuchtung der Wirklichkeit erweisen zu können.

Wer inmitten des Kunstverkehrs lebt, weiß, daß in Folge der Ausbildung der Photographie in neuerer Zeit kaum ein bedeutenderes Kunstwerk das Atelier des Meisters verläßt, ehe es nicht photographirt worden ist. Schon rein mechanisch genommen, ist dies der günstigste Augenblick zur Vervielfältigung, die übrigens in den meisten Fällen dem Autor keinerlei pekuniären Vortheil bringt; er begnügt sich mit einigen Abdrücken, den einzigen Gewinn aus der Belehrung ziehend, welche ihm bezüglich gewisser Wirkungen aus der photographischen Abbildung seines Werkes wird — ja, zu diesem Zwecke veranlaßt er selbst gar häufig die photographische Nachbildung, froh, wenn er den Photographen nicht bezahlen muß und dieser sich mit dem meistens sehr prekären Verlagsrecht begnügt. Es ist demnach die erste Vervielfältigung bisher für den Autor ein rein artistischer, zu kritischen Zwecken geschehener Akt gewesen, nach dem Buchstaben des vorliegenden Gesetzes aber bedroht dieser Akt nunmehr auf unmittelbare Weise die materielle Zukunft des Werkes, es wird kopirbar, ehe es durch die Hauptbestimmung des Paragraphen dazu reif ist, denn die meisten unter solchen Umständen vervielfältigten Werke sind unverkaufte.

Aber eine noch viel frappantere Anwendung der Photographie liegt vor bezüglich unverkaufter Werke, namentlich im Kreise der plastischen Arbeiten. Hier dient die Photographie häufig unmittelbar zur Empfehlung des unverkauften Werkes; sie ist leicht nach allen Richtungen hin versendbar, während das schwere plastische Werk es nicht ist. Im gleichen Verhältniß steht die Illustration durch den Holzschnitt u. s. w.; die Vervielfältigung geht, den Ruf des Werkes zu verbreiten, durch alle Welt, während und gar häufig weil die Arbeit des Autors noch keinen Käufer gefunden hat.

Hiemit dürfte der Widerspruch des fraglichen Schlußsatzes mit dem Geiste des Paragraphen, welcher das unverkaufte Werk in allen Fällen und so lange wie möglich schützen will, genugsam dargethan sein, und leben wir der Hoffnung, daß die Wichtigkeit des Gegenstandes der hohen Einsicht hochl. Ministeriums nicht entgehen, und daß hochdasselbe Maßnahmen treffen werde, die einer wohlwollenden und tiefbegründeten legislatorischen Absicht eine unverkümmerte Wirksamkeit zu sichern vermögen.

Karlsruhe . . .

(Folgen die Unterschriften)

Korrespondenz-Nachrichten.

// Bamberg. (Kunstverein. Aus Fürth. Zuwachs der städtischen Galerie.) Nach Ausweis des Jahresverzeichnisses wurden im verflossenen Kalenderjahre 1864 im Bamberger Kunstvereine 350 Kunstwerke — größtentheils Oelbilder — zur Ausstellung gebracht. Abgesehen von den vortrefflichen Leistungen des Schmidt'schen Porzellanmaterei-Institutes waren es hauptsächlich Münchener Künstler, welche dahier ausstellten. Bei dieser Gelegenheit erlauben wir uns, die HH. Künstler auf den sogenannten süddeutschen Turnus, welchem die Kunstvereine der Städte Bamberg, Regensburg, Würzburg, nnd Wiesbaden angehören, und demnächst noch mehrere Vereine beitreten werden, aufmerksam zu machen. Bei der bedeutenden Summe, welche diese Vereine zusammen jährlich auf den Ankauf von Kunstwerken verwenden können, ist es immer lohnend, die Turnus-Ausstellungen auch mit größeren Kunstwerken zu beschicken. — In unserer reichen Nachbarstadt Fürth hat sich Ende des verflossenen Jahres ebenfalls ein Kunstverein gebildet und am 1. Januar seine Ausstellungen in einem ihm vom Magistrate unentgeltlich zur Verfügung gestellten Lokale eröffnet. Gleich Anfangs erklärten 150 Personen ihren Beitritt, und es ist voraussichtlich, daß die dort ausstellenden Künstler viele Verkäufe machen werden. Der hiesigen städtischen Galerie steht demnächst ein bedeutender Zuwachs in Aussicht. Der kgl. geistliche Rath Hennisch hat seine höchst werthvolle, 80 Nummern zählende Bildersammlung der Stadtgemeinde zum Kaufe angeboten mit der Bestimmung, daß der Kaufschilling einer von ihm gegründeten Rettungsanstalt für verwahrloste Knaben zufließen soll. Dieses hochherzige Anerbieten ist bereits vom Magistrate einstimmig angenommen worden und jetzt der Genehmigung der Gemeindebevollmächtigten unterbreitet. Die Hennische'sche Sammlung ist hier die letzte von einem Privaten gegründete. Wir hatten früher hier manche Männer, welche ihr ganzes Vermögen und ihr ganzes Leben an die Gründung und Vermehrung sehr reicher Sammlungen setzten; manche sind

der Stadt erhalten worden, einige sind ihr verloren gegangen, darunter die kostbare v. Reider'sche, welche jetzt eine Hauptzierde des Münchener National-Museums bildet. — Hoffentlich wird mit dem neuen Zuwachs eine neue Ordnung in die städtischen Kunstschätze kommen; wenn dies einmal geschehen, dann werde ich Ihnen einen näheren Bericht über die Kunstwerke Bamberg's einsenden, und es dürfte sich hiedurch vielleicht doch mancher Kunstfreund veranlaßt sehen, die Sammlungen der Stadt mit einem Besuche zu beehren.

S. C. **Weimar.** (Ausstellungen. Preller.) Aus der letzten Zeit des verflossenen Jahres ist noch Einiges nachzutragen. Martersteig hatte zum Besten des Schulbaues in Salzburg die beiden Oelbilder „der Salzbund“ und „die Vertreibung der Protestanten aus Salzburg“ ausgestellt. Sie verdienen weder Lob noch Tadel, wenn man sie für das nimmt, was sie sind: gemalte große Illustrationen. — Vom Hofmaler Grund in Karlsruhe war in der großherzogl. Kunstschule ein Oelbild „Gretchen im Kerker“ ausgestellt. Französische Technik und deutsche Empfindung finden sich hier vereinigt. Warum hat der Künstler aber bei so vielem Aufwand für die Ausführung des Mauerwerks nicht auch einige Aufmerksamkeit auf das Naturstudium desselben verwendet? — Die permanente Ausstellung brachte 32 Oelbilder, nämlich 15 kleine italienische Landschaften, 13 Porträt- und Studienköpfe und 4 Engel mit Rauchgefäßen, sowie 4 kolossale Heiligenköpfe in Kreidezeichnung von Nieffen; eine „Gegend in Tirol“, Oelbild von Ridel (Lieutenant) und ein „Genrebild“ von Graf Harrach, ebenfalls ein Oelbild. Die Nieffen'schen Landschaften sind Stimmungsbilder, bei denen wirkungsvolle Farbenharmonie bei weitem die Zeichnung übertrifft. Der Abend am „Lago del Trasimeno“ ist vortrefflich, die übrigen sind nicht frei von Uebertreibung im Farbeneffekt. Unter den Porträts und Studienköpfen sind solche aus früherer Zeit, welche als Meisterwerke in Zeichnung und Kolorit gelten können und den schroffsten Gegensatz zu der religiös-tränkelnden Auffassung seiner jetzigen Arbeiten bilden. Das Beiseiteschieben des Wahren und Natürlichen und das Herbeiziehen einer geistig seinsollenden, aber in Wahrheit geistlosen Tradition, was sich in verschiedenen Köpfen ausspricht und ein Streben kennzeichnet, welches darauf aus zu gehen scheint, auch noch das Fleisch in Geist zu verwandeln und nur darin Genüge findet, angeblich Gottes Schöpfungen, nicht aber in ihrer Reinheit aufzufassen, sondern der religiösen Vergeistigung halber zu verbessern, findet seinen Gipfel in den opfernden Engeln, „die Symbole des Gebetes“. Zwei von diesen erscheinen dadurch geradezu als Karikaturen. Wie zappelnde Fische, mit menschlichen Köpfen und Armen statt Flossen, hängen sie in der Luft. Das in einen fischschwanzähnlichen Zipfel endende Gewand läßt die Idee nicht aufkommen, daß unter demselben ein menschlicher Körper stecke — und einen solchen Eindruck beabsichtigt der Maler! Von den kolossalen Köpfen erfreut einer durch großartige antike Schönheit, während die anderen den Sieg der krankhaften Auffassung predigen. — Ridel's Landschaft zeigt eine klare Anordnung und satte Farbe und gibt rühmend Zeugniß von den Fortschritten des militärischen Künstlers. — Harrach's Genrebild ist das Erfreulichste in der Ausstellung. Zwei Knaben, vor sich in einer Mütze das erbeutete Vogelnest mit Eiern, sitzen im sonnigen Waldesthal und schneiden aus dem frischsaftigen Holze Pfeifen. Es ist ein Frühlingsbild, welches die heiterste Stimmung erregt und eine echte Künstlernatur verräth. Das liebevollste Eingehen auf das Einzelne, diesmal aber so, daß die Gesammtwirkung nicht verloren geht, geben der Hoffnung Raum, der Künstler werde sein Talent besser, wie bisher, zu verwenden wissen und nicht mehr die Darstellung stereoskopisch treuer Felspartien als die Aufgabe der Kunst ansehen. — Unser verdienter Meister Preller hat eine sehr ehrenvolle Berufung des Königs von Sachsen an die Dresdener Akademie ausgeschlagen, um seiner Heimat nicht untreu zu werden. Gegenwärtig ist derselbe mit den Farbenskizzen zu seinen Odysseebildern beschäftigt, welche bekanntlich als Freskogemälde in einer besonders dazu bestimmten Galerie des im Bau begriffenen Museums Aufnahme finden sollen.

Kleine Chronik.

Die Kunstakademie zu Antwerpen hat die HH. Partoes, Architekt in Brüssel, und A. Achenbach in Düsseldorf an Stelle der verstorbenen HH. Roelandt und Calame zu ihren Mitgliedern ernannt.

Die Stadt Paris hat neuerdings die Summe von 66,000 Franken zur Restauration der Glasgemälde sämmtlicher Pariser Kirchen ausgesetzt. Zunächst sollen die Fenster von St. Germain l'Auxerrois, St. Eustache, St. Gervais, St Séverin, St. Merri, St. Sulpice, St. Etienne du Mont, St. Nicolas du Chardonnet und von Notre-Dame des Blancs Manteaux an die Reihe kommen.

In Messina wurden, dortigen Blättern zufolge, nahe bei der Kirche der h. Martha, zahreiche antike Gräber mit Münzen, Vasen, Waffen und sonstigen interessanten Gegenständen aufgedeckt.

An der Pariser Kunstakademie geht man mit der Absicht um, das weibliche Modell einzuführen. „L'Union des arts“ bemerkt dazu: „Man darf sich billig darüber wundern, daß die Akademie sich dieser Maßregel widersetzt oder es wenigstens nicht für angemessen gehalten hat, sie in Vorschlag zu bringen.“ Zum Professor der Kunstgeschichte und Aesthetik an der Akademie wurde von Seiten der Regierung und zwar, wie es scheint, gegen den Willen der Akademie, Hr. Taine, Verfasser einer trefflichen englischen Literaturgeschichte, ernannt.

„Denkmale der Geschichte und Kunst der freien Hansastadt Bremen“ ist der Titel einer Publikation, in welcher die Abtheilung des Künstlervereines für Bremische Geschichte und Alterthümer die monumentalen Reste der Vergangenheit Bremen's herauszugeben gedenkt. Die vor Kurzem (Bremen, bei C. C. Müller) erschienene erste Abtheilung des Werkes umfaßt das bedeutendste der dortigen Bauwerke, das Rathhaus nebst der Rolandssäule u. a. m. Die zwei nächsten Lieferungen werden die kirchlichen Monumente und die Wohnhäuser behandeln. Die zum Theil in Farbendruck ausgeführten Tafeln sind von einem erläuternden Text begleitet

Der Absatz der Kölner Dombau-Loose nimmt einen überraschend günstigen Fortgang. In den ersten acht Wochen des Betriebes sollen 200,000 Loose untergebracht worden sein, so daß man mit Sicherheit auf einen Zuschuß zum Dombaufond aus der Lotterie bis zum Betrage von etwa 300,000 Thalern rechnet.

In Breslau hat der Kunsthändler Karfunkel eine permanente Gemäldeausstellung eröffnet. Die Lokalitäten (Schweidnitzerstraße 16—18) sollen sich durch Geräumigkeit, gute Beleuchtung und frequente Lage vortheilhaft auszeichnen.

Alex. Dumas Vater hielt in den letzten Wochen in den Ausstellungsräumen des Boulevard des Italiens unter enormem Zulauf eine Reihe von Vorlesungen über E. Delacroix, mit welchem er in engem Verkehr stand und von dem er bereits in seinen Memoiren einige interessante Mittheilungen machte. Die Vorlesungen werden gegenwärtig im Feuilleton der Pariser „Presse" veröffentlicht.

Der Historienmaler Wörndle in Innsbruck, Bruder des Landschafters, von dem die neulich besprochene „biblische Landschaft" herrührt, hat den Karton zu einem größeren Gemälde ausgeführt, welches den Uebergang Hannibal's über die Alpen zum Gegenstande hat. Der Photographie nach zu urtheilen, welche uns von dem Entwurfe zu Gesichte kam, bekundet er ein nicht gewöhnliches Talent für den großen Styl der Geschichtsmalerei und eine tüchtige, wie wir hören, ursprünglich aus Führich's Schule hervorgegangene Bildung.

Die Pariser „Académie des inscriptions et belles lettres" hat dem Baron de Witte in Antwerpen, bekannt durch seine zahlreichen archäologischen Schriften, an Stelle des verstorbenen W. Cureton, zu ihrem auswärtigen Mitgliede und die Herren E. W. Lane in London und Cochet in Dieppe zu Korrespondenten erwählt.

Von W. Lübke's „Geschichte der Architektur" wird in allernächster Zeit eine dritte, stark vermehrte und verbesserte Auflage erscheinen. Der ungewöhnlich thätige Verfasser, dessen Bemühungen wir das im steten Wachsen begriffene Interesse der gebildeten Volksklassen an der Kunstgeschichte nicht zum kleinsten Theile zu danken haben, bietet uns hier — wie der Prospekt besagt — eine fast völlige Umarbeitung seines bekannten Werkes. Der jetzige Stand der Wissenschaft verlangte, daß namentlich die Geschichte der Renaissance viel ausführlicher behandelt wurde, und daß andere Zeitabschnitte durch neue Kapitel, wie z. B. eines über die phoenizische und hebräische Kunst, erweitert wurden. Mit dieser Text-Vermehrung geht eine wesentliche Bereicherung der Holzschnitt-Illustrationen Hand in Hand, welche nunmehr die stattliche Zahl von circa 550 erreichen werden. Trotzdem ist der Preis von der Verlagshandlung (E. A. Seemann in Leipzig) nur um ein Geringes erhöht worden. Er wird im Subskriptionswege auf höchstens 6 Thlr. (16—18 Lief. zu je 10 Sgr.) angesetzt.

Nekrologischer Rückblick. Als Ergänzung der in unserer vorigjährigen „Kleinen Chronik" mitgetheilten Todesnachrichten stellen wir hier die weiteren Todesfälle des Jahres 1864 übersichtlich zusammen: Chr. Stephan, Bildhauer und Holzschnitzer in Köln, † daselbst am 19. Januar. — G. Jabin, namhafter Landschaftsmaler, † 14. Januar zu Harzburg. — Frederich, hannöverscher Hofmaler, † am 5. Februar in Hannover. — Joh. Höfel, Historien- und Porträtmaler, Bruder des Xylographen und Kupferstechers Blasius Höfel und Schüler J. Krafft's, geb. 1788 zu Pest, † im Februar, 76 Jahre alt, zu Wien. — E. H. Tölken, Archäolog und Aesthetiker, bekannt u. A. durch seine treffliche kleine Abhandlung über das Relief und seinen Katalog der Gemmensammlung des Berliner Museums, dessen antiquarischer Abtheilung er als Direktor vorstand, † im März, 79 Jahre alt, zu Berlin. — Laves, hannöverscher Oberbaudirektor, ein verdienter Architekt, † in Hannover am 30. April. — A. Uetz, Maler in Graz, † 2. Mai daselbst. — E. Gravert, Zeichner und Modelleur, † am 4. Mai zu Berlin. — Gerdt Hartorff, aus Steinkirchen im Alpenlande, Historien- und Porträtmaler, Schüler Tischbeins, und Lehrer der Zeichnenkunst am Johanneum zu Hamburg, † daselbst, 95 Jahre alt, am 19. Mai. — R. Zimmermann, einer der vier bekannten Künstlerbrüder, als Landschaftsmaler hochgeschätzt, † im Juni zu München, im besten Mannesalter. — Maß, Baumeister in Berlin, Erfinder eines „künstlichen Marmor's," † im Juni ebendaselbst. — H. Mettius, ein begabter Marinemaler der Düsseldorfer Schule, † daselbst im besten Mannesalter. — Fr. Geier, Architekt, Herausgeber der romanischen Kirchen am Rhein, † in Mainz am 14. Juni. — Ed. Hauser, Maler aus Basel, † zu Havre im Juni. — Jul. Lippelt, ein junger, begabter Hamburger Bildhauer, Schöpfer des dortigen Schiller-Denkmals, † ebendaselbst am 17. August, 35 Jahre alt. — S. Hausegger, ein hoffnungsvoller Zögling der Wiener Kunstakademie, † am 21. August. — G. Fr. Hetsch, geb. 1788 in Stuttgart, Professor der Architektur an der Kunstakademie zu Kopenhagen, † daselbst am 7. September. — Ernst Resch, Professor der Malerei in Breslau, † daselbst am 26. September, 56 J. alt. — Ungewitter, Architekt, als einer der Hauptvertreter des gothischen Styles bekannt, † Anfang Oktober in Kassel. — Franz Streber, Konservator des Münchener Münzkabinets und Professor der Archäologie daselbst, † am 21. November. — Joh. Zumpe, Schüler Schnorr's v. Carolsfeld, ein begabter Historienmaler, † Anfang Dezember zu Dresden. — August v. Klöber, Professor der Historienmalerei an der Berliner Akademie, einer der tüchtigsten dortigen Koloristen, namentlich durch seine mythologisch-idealen Darstellungen bekannt, 1793 zu Breslau geboren, † in Berlin am 31. Dezember. — L. v. Prepeliczay, Maler, † in Arad am 23. Februar. — Béla Vizkeletti, Historienmaler, † in Pest am 22. Juli. — G. Staffa, Bildhauer zu Arnau in Böhmen, † im Juli ebendaselbst. — Ant. Rondelet, der letzte Architekt des Pantheon, † als Inspektor desselben im Januar zu Paris. — J. Alaux, Direktor der französischen Kunstschule in Rom, durch seine großen allegorischen Bilder im Luxembourg, in St. Cloud und Versailles, namentlich zur Zeit Louis Philippe's allgemeiner bekannt, † in Paris, 78 J. alt. — Menissier, ein nicht unverdienstlicher französischer Historienmaler, † zu Paris im September durch einen Sturz vom Gerüst. — Achille Lefevre, ein trefflicher französischer Kupferstecher, † im November zu Paris. — Bonfili, ein besonders in Rom bekannter Maler, ward meuchlings überfallen und starb auf der Stelle an seinen Wunden. — Vinc. Lazzari, Custos des Museums

Correr in Venedig, einer der achtbarsten Kunstschriftsteller Italiens, † im August zu Venedig, 41 J. alt. — Cajo Tantardini, ein junger Bildhauer aus Bergamo, erschoß sich, im August, wie man sagt aus Liebesgram, während er an der Büste seiner Geliebten arbeitete. — Raf. Castellini, einer der bedeutendsten Mosaicisten Italiens, † im August zu Rom, 73 J. alt. — Marchese P. Ferrani, Direktor der Galerie für die schönen Künste zu Florenz, † daselbst am 3. September. — J. Duffield Harding, Landschafter, besonders in Aquarell und Kreidezeichnung, geb. 1798, Schüler seines Vaters und des Aquarellisten Prout, † im Januar zu London. — Behnes, Bildhauer, einer der begabtesten Schüler Flaxmann's, † am 3. Januar zu London. — W. Dyce, der berühmte schottische Historienmaler, † im März, 58 J. alt zu Streatham. — W. Hunt, einer der ausgezeichnetsten englischen Aquarellisten, geb. 1790, † um dieselbe Zeit in London. — W. Cureton, Custos am britischen Museum, † am 30. Juni zu London. — J. Watson Gordon, der hochgefeierte englische Porträtmaler, Präsident der Edinburger Akademie, † im Juli ebendaselbst, 74 J. alt. — G. Lance, geschätzter Früchtemaler, geb. 1802 zu Little-Easton bei Colchester, † im Juli zu London. — John Leech, der berühmte Karikaturenzeichner des Londoner „Punch", ein geborener Irländer, geb. 1817, † zu London am 31. Oktober. — Charles Wintson, ein bekannter Kunstkenner und Techniker, besonders berühmt wegen seiner Studien über die Glasmalerei, † im November zu London. — David Roberts, der berühmte englische Architekturmaler, geb. 1796 zu Stockbridge bei Edinburg, † am 25. November zu London.

Lokales.

Das neue Statut für die Akademie der bildenden Künste, welches aus den im vorigen Jahre gepflogenen Berathungen des akademischen Professoren-Kollegiums hervorgegangen ist, liegt gegenwärtig der Sektion für die Kunstakademien und Kunstschulen des Unterrichtsrathes zur Revision vor.

Oesterreichisches Museum. Neben den Vorlesungen des Herrn Prof. Schrötter, welche letzten Dienstag ihren Anfang nahmen, wird nun auch Herr Direktor v. Eitelberger seine durch Krankheit unterbrochenen, erklärenden Vorträge im Museum nächsten Donnerstag den 19. d. M. Abends 6 Uhr wieder aufnehmen

F. H. **Im Atelier des Bildhauers Melnitzky** herrscht eine rege Thätigkeit. Zwei große Balkonträger für den Ludwig-Viktor-Palast, die vier Kollossal-Figuren für die Aspernbrücke — Krieg und Ruhm, Frieden und Wohlstand, — vier große Standbilder, — Weisheit, Ehre, Gerechtigkeit und Stärke, — dann drei Reliefs, die Vaterlandsliebe und Gastfreundschaft für das Palais des Herzogs von Würtemberg, endlich zwei große Reliefs für die Facade der Elisabethkirche auf der Wieden werden zur Ausführung in Stein vorbereitet. Alle diese Kunstwerke, die gegenwärtig größtentheils in der Originalgröße in Thon geformt werden, sollen schon im Jahre 1866 vollendet sein. Gleich beim Eintritt in das Attelier fallen die beiden Riesengestalten des Krieges und des Ruhmes auf. Ersterer, eine kräftige männliche Figur von 10 Fuß Höhe, sitzt, dem Ares vergleichbar, auf einem einfachen Steinsockel. Leicht ist sein Mantel über den Schooß und den Schild geworfen, auf den sich seine nervige Linke stützt. In der Rechten, die auf dem aufgestützten linken Fuße ruht, hält der nur mit einem griechischen Helme geschmückte Krieger das entblößte Schwert. Der Ruhm, eine schöne weibliche Gestalt, mit einem edlen lorbeerbekränzten Kopf, hält eine Posaune in der linken und eine Siegespalme in der andern Hand. Krieg und Ruhm sind für das Leopoldstädter Thor bestimmt, Frieden und Wohlstand werden auf der Stadtseite der Brücke aufgestellt werden. Frieden und Wohlstand sind erst in kleinen Gyps- und Thon-Entwürfen vorhanden. Der geflügelte Friedensgenius, mit Tunika und Mantel bekleidet, bietet mit der Rechten uns die Friedenspalme. Der Wohlstand, eine ebenso bekleidete, mit Weinlaub und Kornähren bekränzte weibliche Figur, stützt sich links auf einen hintenstehenden Bienenstock und schüttet ein Füllhorn vor sich aus. Wir werden gelegentlich über den Fortgang dieser Arbeiten Weiteres berichten.

F. H. **Oesterreichischer Kunstverein.** Ein schlagendes Beispiel, wie die Ballotage mißbraucht werden kann, hat wieder einmal eine Abstimmung der letzten Aufnahmsjury des Kunstvereins gegeben. Ein schön gemalter weiblicher Kopf von Gustav Gaul erhielt bei der Abstimmung, wie uns erzählt wird, zur Ueberraschung der Jurymitglieder selbst, — eine Mehrheit von schwarzen Kugeln und wurde damit als unwürdig für die Ausstellung ausgeschieden. Keines der abstimmenden Jurymitglieder würde gewagt haben, ein solches Urtheil offen und mit Gründen zu vertreten. Dem sogleich sich kund gegebenden Erstaunen gegenüber wollte Niemand an dem Unfalle Schuld sein. Der Beschluß blieb aber doch aufrecht, und das verpehmte Bild wurde nicht in die heiligen Räume aufgenommen. Das nur von Gerechtigkeit getragene Votum kam aber in's Publikum und machte um so mehr böses Blut, je mehr man dort sich den Sünden des Vereines erinnert und je mehr die Sympathien für denselben im Hinschwinden begriffen sind. Das Kunstvereins-Komité versuchte gegen den sich allenthalben kundgebenden Unmuth eine jener aus unserem parlamentarischen Leben bekannten Paraden, nahm ganz staatsmännisch die berechtigte öffentliche Meinung in sich auf, entschuldigte in einem eigenen Schreiben des Hrn. Geschäftsleiters das bei der Abstimmung vorgefallene „Mißverständniß" und ersuchte den gekränkten Künstler, sein Bild für die nächste Ausstellung einzusenden. Damit ist wohl ein Unrecht gesühnt, weil es zu viel Lärm gemacht. Was mag aber ungerügt und ungestraft unter dem verwerflichen Schein der Ballotage schon geschehen sein und noch geschehen!

Briefkasten der Redaktion: 6. — 13. Januar: E. K—n hier, in Berlin, W. H. in Rom: Erhalten. — F. H. hier: Benützt — H. W. in Regensburg: Beantwortet — L. in Prag: Angeordnet

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 3. — Vierter Jahrgang.

Wien. — 21. Jänner 1865.

Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland $1\frac{1}{4}$, $2\frac{1}{2}$, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Das Kunstwerk und sein naturalistisches Gegenstück.

Mit besonderem Bezug auf die Malerei.

Von **A. Teichlein**.

II.

Die Kopie und die Nachahmung der Natur. — Das Kunstproblem gibt sich als ein psychologisches zu erkennen.

Von Nachahmung im groben Wortsinne, d. h. von einem ganz äußerlichen, mechanischen Nachmachen des Vorbildes kann nicht einmal bei der *Kopie* eines Gemäldes die Rede sein. Wenn diese eine *gute* Kopie sein soll, hat sie eine der schwierigsten Aufgaben auf die geistvollste Art zu lösen und setzt nichts Geringeres voraus, als einen Meister, fähig, einen Meister zu verstehen und die nämlichen Kunstmittel dergestalt anzuwenden, daß ein zweites Mal errichtet werde, was im Original gewollt und erreicht ward. Welch ein Sprung aber ist von einer Kopie bis zu irgend einer Art künstlerischer Nachahmung der Natur, und wie soll auf diesem Felde ein ganz äußerliches, sklavisches und mechanisches Nachäffen des Gegenstandes durch Mittel menschlicher Kunst auch nur als möglich denkbar sein?

Freilich ist nicht zu leugnen, daß beim Kopiren eines Gemäldes, wenn auch nicht sklavisches und mechanisches, doch immerhin direktes Nachbilden, wirkliche *Wiederholung* eines Vorbildes stattfindet, und diese Wiederholung ist *möglich*, weil das Vorbild ein künstlerisch gegebenes ist, folglich die Nachbildung so ziemlich unter den *gleichen* Bedingungen vor sich gehen kann, unter welchen das durch Menschenhand entstandene Vorbild selbst zu Stande gekommen ist. Die Wiederholung wird durch die nämliche Anwendung von Mitteln der nämlichen Kunst erzielt. Der Kopirende führt also mit seinem Original einen Kampf mit ziemlich *gleichen Waffen*. Er kann daher die Kopie bis zum Facsimile des Originales treiben, und ist er vollends ein dem Schöpfer seines Vorbildes ebenbürtiger Meister, kämpft er *geistig* mit gleich guten Waffen, so kann er noch Besseres leisten, als ein Facsimile, er kann das Original in mancher Hinsicht übertreffen, und was noch mehr als dies ist, er kann es im höheren Sinne erreichen d. h. ein völlig geistig freies Werk schaffen, das in gewissem Sinne selbst originell und doch nichtsdestoweniger Kopie im eminenten Grade ist, so ausgezeichnet, daß der Meister des Originales selbst sein zweites Ich in der Wiederholung seines Werkes zu sehen glauben könnte, zusammt jenem unnachahmlichen Zuge der Originalität, jenem Duft der Freiheit des schaffenden Geistes, der ihm das Liebste an sich selber war. Er findet diesen eben in der Meisterschaft seines geistvollen Nachfolgers wieder, mit dem leisen Hauch einer andern Individualität allerdings, einer Individualität jedoch, welche der eingehenden Hingebung an das Original keinen wesentlichen Eintrag gethan, sondern nur dafür gesorgt hat, daß über die geforderte Selbstverleugnung der eigenen Originalität des Reproduzenten nicht die Frische seines Schaffens verloren gehe, jener orginelle Freiheitsduft, der wie die Weinblume jedes Meisterwerkes ist, der also auch der meisterhaften Kopie eines meisterhaften Originales nicht fehlen sollte, und doch um keinen Preis wiederzugeben ist, als durch einen Hauch der miteinfließenden eigenen Originalität des Kopisten. Eine solche Reproduktion, welche die Freiheit

der Produktion selbst als das eigentlich Nachahmenswerthe am Originale erkannt und es mit diesem seinem wesentlichen Charakterzuge wiedergegeben hätte, somit selbst wieder nahezu zur freien Produktion geworden wäre, eine solche meisterhafte Kopie möchte sich zu dem meisterhaften Originale ungefähr verhalten, wie der Ton einer Violine zum Tone der menschlichen Stimme, wenn beide die nämliche Melodie in der nämlichen Tonlage anstimmen. Beide stimmen vollkommen mit einander überein bis zum reinen Gleichklang; es bleibt dabei nur der Unterschied der individuellen Klangfarbe desjenigen Instrumentes übrig, von dem man sagt, daß es der menschlichen Stimme am nächsten komme. Dies freilich wäre das höchste Menschenmögliche im Bereiche der Kopie und es soll nicht behauptet werden, daß dieses Ideal schon sehr oft sei erreicht worden; aber es ist immerhin kein Unmögliches, es ist denkbar.*)

Nun aber mache man sich an die Nachahmung der Natur! Welch' ein gänzlich veränderter Standpunkt! O ihr wohlmeinenden Leute, die ihr euch für „Idealisten" haltet und so tapfer auf den „Naturabklatsch" der „Realisten" schmäht! Wißt ihr auch, was ihr sagt? Wißt ihr, was es heißen will, ein Facsimile der Natur herzustellen? Gewiß, wir schelten euch nicht darum, wenn ihr verschmäht, was der moderne Naturalismus dafür ausgibt. Aber fühlt ihr euch auch wirklich sicher auf eurem eigenen Standpunkte, der Natur gegenüber? Seid ihr wirklich die Meister, welche sich dem großen Meister des großen Vorbildes so ebenbürtig dünken dürfen, daß sie sich zutrauen können, das Meisterwerk der Schöpfung in seiner lebensvollen Schönheit bis auf den feinsten Charakterzug seiner Originalität, bis auf den Freiheitsduft seiner Unmittelbarkeit zu wiederholen? — Beantwortet euch diese Fragen selbst nach redlicher Gewissenserforschung! Wir Andern wissen nur Eines gewiß, daß des Menschen höchste Aspirationen nicht selten in Selbstüberhebung und Selbsttäuschung ausarten, und — verfolgen in Demuth unsere Untersuchung über die Nachahmung der Natur durch Mittel menschlicher Kunst.

Nachahmung, — welch' ein menschlich beschränkter Begriff! Natur, — welch' eine göttliche, umfassende Sache! Was können diese beiden Wörter überhaupt mit einander zu schaffen haben? Wo ist das Band, das sie vernünftiger Weise zu einem festen, aber auch lösbaren Knoten schürzt? Was bietet uns die Natur, das durch Mittel menschlicher Kunst so ohne weiteres nachahmbar wäre? — Nichts haben wir vor uns, als einen in's Unendliche zerfließenden Kunststoff, den der Geist des Menschen zuerst aufnehmen muß, damit er sich aus ihm in irgend eine Form der Kunst ergieße. — Und dann, von welcher Art sind diese Mittel, mit welchen wir uns erdreisten sollen, die Natur nachzuahmen? — Bildner, vergleiche doch das Material und Werkgeräthe deiner Kunst mit irgend einer Erscheinung der Natur, und mit einem Blicke kannst du ermessen, wie Alles null und nichtig ist, wie jede Möglichkeit der Nachahmung verschwindet, wenn du nicht einen Funken Talent hast, in dir selber Mittel und Wege zu finden, welche die Sache möglich machen. Nicht das geringste Stück Natur kannst du auf die nothdürftigste Weise nachahmen, wenn du nicht wenigstens ein Stück von einem Künstler bist. Einen anderen Ausweg gibt es also nicht, um dem Dilemma zwischen der Natur und der Kunst ihrer Nachahmung zu entrinnen, als daß der Mensch als solcher, als das denkend empfindende, willensfreie und thatkräftige Geschöpf sich in's Mittel schlage und sein Bischen Geist zusammennehme, um die Sache in die Hand zu bekommen. Denn hier handelt es sich offenbar und für alle Fälle um einen Kampf mit ganz ungleichen Waffen und unter Bedingungen, welche nicht ungleichartiger sein könnten, wenn der zerfließende Stoff sich von neuem als gestaltbar erweisen, und das todte Material zu seiner Neugestaltung brauchbar, ein lebendiges Mittel menschlicher Kunst werden soll.

Wer sich niemals mit dem Werkgeräthe des Malers in der Hand einem Werke der Natur gegenüber gestellt hat, naiver Weise von dem verwegenen Wunsche beseelt, „die Natur nachzuahmen", der mag es freilich nicht so recht lebhaft empfinden, welche ganz unverhältnißmäßig schlechtere Waffe uns das Material unserer Kunst an die Hand gibt, wie kümmerlicher Art alle die Prozeduren des Menschen sind, durch welche er das Abbild eines Gegenstandes ermitteln will, den ein geheimnißvoller Prozeß im Geiste und nach dem Willen seines Schöpfers unmittelbar erzeugt hat. Wer aber der herben Lehre, welche uns diese Erfahrung sehr eindringlich gibt, sich nur nicht absichtlich verschließt, irgend einem eiteln Vorurtheil zu Liebe, wer unbefangen und redlich genug ist, die erfahrungsmäßige Sachlage rein und ganz aufzufassen und zu beherzigen, der wird auch ohne eigene künstlerische Erfahrung fühlen, in welche verzweifelten Verlegenheiten und Konflikte sich der mensch-

*) In diesem Sinne strebt z. B. Franz Lenbach zu kopiren, der gegenwärtig in Rom auf diesem Felde im Auftrage des Freih. v. Schack thätig ist.

liche Geist versetzt sehen, wie tief er sich gedemüthigt fühlen müsse, indem sein Unterfangen ihn den grellen Abstand gewahr werden läßt, in welchem die Geringfügigkeit und das Künstliche seiner Mittel mit der Größe und Natur der Aufgabe stehen, die er sich gestellt hat. Es heißt dies nichts Anderes, als den bewußten „Unterschied von Natur und Kunst“, mit welchem der philosophische Geist des Menschen sich so viel weiß, in der künstlerischen Praxis von seiner Nachtseite, als einen unverwischbaren inne werden, und das gerade in jenen Augenblicken, da der Mensch, von seinem Kunsttriebe aufgestachelt, einen unwiderstehlichen Drang in sich verspürt, diesen Unterschied aufzuheben, den Bruch zu vermitteln, die Natur nachzuahmen, zu schaffen. So schlägt denn unter der Hand des Künstlers Alles und Jedes, was sich scheinbar als eine materielle, „blos technische“ Schwierigkeit darstellt, unmittelbar in die geistige Schwierigkeit der Sache, in ein Problem der höchsten, schwierigsten Art um, und diese geistige Schwierigkeit ist es, welche wenigstens annäherungsweise überwunden werden muß, wenn nur irgend etwas annäherungsweise Kunstmäßiges zu Stande kommen soll, wenn die Mittel und Wege menschlicher Kunst sich fähig zeigen sollen, uns die Nachahmbarkeit dieser oder jener Erscheinung der Natur glauben zu machen, wenn mit einem Wort irgendwie das Können irgend einer Art von Kunst ermittelt werden soll. Gnade also jedwelcher menschlichen Bestrebung, die sich wenigstens mit dem Muthe des Talentes herzhaft durchschlägt zu einem Können, das euch den Eindruck eines Abbildes der Natur vorzuspiegeln weiß.

Alles Bisherige läßt sich in folgende Sätze zusammen fassen: — Der Mensch, das denkend empfindende, willensfreie und thatkräftige Geschöpf ist die absolute Voraussetzung aller Kunst, der wahren wie der falschen, in jeder Art und auf jeder Stufe. — Wohl oder übel, es ist immer nur eine menschliche Interpretation der Natur, welche wir durch Mittel menschlicher Kunst ermitteln, verwirklichen können. — Der sogenannte „Naturabklatsch“ oder die Nachahmung der Natur im Sinne der direkten Kopie, der Wiederholung eines Gegenstandes, ist also, genau besehen, ein Ding der Unmöglichkeit; denn ist einmal der Ermöglichung des Könnens irgend einer Art von Kunst schlechterdings die Ermittelung der Sache durch einen Funken menschlichen Geistes vorausgesetzt, so schließt auch selbstverständlich die Vorstellung von etwas Kunstartigem den Begriff von etwas ganz Aeußerlichem, Sklavischem und Mechanischem unbedingt aus. Auch von der nothdürftigsten Vedute, dem naturalistischesten Stillleben wird folglich nicht gesagt werden können, dies sei im buchstäblichen Sinne des Wortes ganz und gar äußerliche, sklavische und mechanische Naturnachahmung. Denn auch hiebei ist unstreitig dem Können, wenn auch quantitativ und qualitativ in geringem Grade, immer noch eine relativ geistig freie Selbstbethätigung des mehr oder weniger künstlerisch intelligenten menschlichen Wollens vorausgesetzt und zwar in doppelter Hinsicht: — erstens Bethätigung einer gewissen Fähigkeit zu annäherungsweise künstlerisch freier Wahl, Auffassung und Interpretation des Gegenstandes, und — zweitens Bethätigung einer gewissen Fertigkeit in annäherungsweise künstlerisch freier Verwendung der Kunstmittel.

Wenn aber nun nie und nirgend der Pinsel des Malers von einer Maschine, sondern von einer menschlichen Hand regiert und in eine Thätigkeit versetzt wird, welche selbst auf der untersten Stufe ihrer geringsten Art immer noch etwas Kopf und etwas Herz, ein bischen Denken und ein bischen Empfinden in Anspruch nimmt, und wenn der Möglichkeit des Könnens selbst in den abhängigsten Verhältnissen des Nachbildens schlechterdings ein künstlerischer (bildnerischer) Trieb, ein thatkräftiges Wollen vorausgesetzt ist: dann ist auch mit dem geringsten Ansatze zur gewollten Ermittelung einer der geistigen Freiheit des Menschen mehr oder weniger entsprechenden Interpretation der Natur und ihrer Verwirklichung durch ein, kraft des menschlichen Geistes, entbundenes, mehr oder weniger künstlerisch-frei-gewordenes Können, bereits relativ die ganze freie Kunst in Aussicht gestellt. Wir haben folglich kein Recht mehr, dieser nun einmal wenigstens relativ vorhandenen geistig freien Thätigkeit mannigfache Entwicklungsfähigkeit abzusprechen, und müssen zugestehen, daß auch der oder jener Naturalist in diesem oder jenem Bilde, etwa bei einer Aufgabe, die ihm besonders am Herzen liegt, die Mängel seiner stückhaften Anschauungsweise mehr oder weniger tilgen und sich organischeren Gestaltungen nähern könne, insofern er ja, obgleich in naturalistische Ansichten verstrickt, doch nun einmal kein photographischer Apparat, sondern ein denkend empfindendes Wesen, ein willensfreier und bildungsfähiger Mensch ist, dem die Brücke vom Irrthum zur Wahrheit nicht verschlossen ist, und der selbst, wenn er diese niemals festen Fußes betritt, doch immerhin seine geisteshelleren und feinerfühlenden Augenblicke haben kann, da ihm die blasse Spur wahr-

haft künstlerischer Interpretation der Natur wenigstens instinktmäßig deutlicher wird, da er die Mittel seiner Kunst unwillkürlich mit mehr künstlerischer Intelligenz im Geiste der Sache anwendet. Absolut, können wir schließlich geradezu sagen, existirt der direkte Naturalismus nur als ein theoretischer Begriff, dessen ich mich für mein Theil bediene, um die einseitige moderne Uebertreibung eines mißverstandenen Realismus zu unterscheiden von der wahrhaft künstlerisch erfaßten realistischen Strömung, welche von jeher ein berechtigtes, ja ein unentbehrliches Lebenselement der Kunst gewesen ist. Wie weit man es aber auch in der einseitigen Uebertreibung des gefälschten Realismus schon gebracht hat, — und man ist allerdings schon nahezu beim Unmöglichen angelangt, — einen absoluten Naturalisten möchten wir in der Kunstpraxis doch immer noch für gar nicht möglich halten, und das zumal in der Malerei, welche schon durch die Bedingtheit der scheinbaren, perspektivischen Darstellung der Körper auf einer Fläche und im Raum (d. i. zusammt der allgemeinen Medien Licht und Luft) selbst den möglichst äußerlichen Nachahmer irgend eines Stückes Natur unwillkürlich bis auf einen gewissen Grad wenigstens in das schöne künstlerische Leben und Weben, in die mannigfach sich gliedernden Verhältnisse eines einheitlichen Flusses von Wechselwirkungen hineinzieht.

Hiemit glauben wir unser Möglichstes zu Gunsten der Naturalisten gethan zu haben. Vom Schimpf eines ganz sklavischen und mechanischen Naturabklatsches haben wir sie rein gewaschen, wir haben ihnen geistige Freiheit und Entwicklungsfähigkeit zuerkannt, somit ihre Menschenwürde, die Ehre des Künstlerthumes gerettet, freilich — nur relativ, bis auf einen gewissen Punkt, dies müssen wir zu unserer eigenen Sicherstellung noch einmal ausdrücklich betonen. — Was aber, fragt es sich jetzt, soll denn nun mit dieser relativen Ehrenrettung eines relativen Künstlerthumes gewollt und gewonnen sein für unser eigentliches Thema, für die angekündigte Darstellung des künstlerischen Gestaltungsprozesses?

So ernstlich das Plaidoyer zu Gunsten der Naturalisten an sich gemeint war, so würde ich mich doch bei der wiederholt ausgesprochenen feindlichen Stellung meines Glaubensbekenntnisses gegen den modernen Naturalismus kaum veranlaßt gesehen haben, mit so großem Nachdruck Toleranz nach dieser Seite hin zu predigen, wenn nicht die Gründe derselben zu ebenso vielen Aufschlüssen und Anhaltspunkten werden könnten, aus welchen nunmehr die Grundzüge des positiven Kunstproblems, wie selbstverständlich, mit zunehmender Deutlichkeit hervorspringen sollen.

Insofern zur Evidenz erwiesen ist, daß der Mensch mit seinem willensfreien und thatkräftigen Geiste die absolute Voraussetzung aller Kunst sei, alle ihre Abstufungen und Abarten mitinbegriffen: — so hat sich von vornherein das Problem aller künstlerischen Gestaltung als ein psychologisches Problem zu erkennen gegeben. Alles Folgende fließt aus dieser Grundbestimmung und bezieht sich unablässig auf sie zurück.

Wenn nun aber schon auf der untersten Stufe der geringsten Art und Abart von Kunst wenigstens ein Funke menschlichen Geistes als unerläßlich vorausgesetzt werden mußte, um etwas von jenem Können zu ermöglichen, welches man „Nachahmung der Natur“ nennt, und das schlechterdings nichts Anderes sein kann, als mehr oder weniger, wohl oder übel verstandene Verwirklichung einer menschlichen Interpretation der Natur durch Mittel menschlicher Kunst: dann werden auf den höheren und höchsten Stufen des Könnens dieser Kunst alle bisherigen Anforderungen nicht blos auch und ebenso gut, sondern um so viel mehr und in bestverstandener Art und Weise eintreten, sie werden nicht mehr blos relativ vorhanden sein, sondern positiv erfüllt werden müssen. Es stellt sich also nicht blos quantitative Steigerung, sondern auch und weit mehr noch qualitative Erhöhung aller Anforderungen ein. Unsere Grundvoraussetzung ist und bleibt die nämliche und wird zugleich eine ganz anders bestimmte. Es ist durchweg der menschliche Geist, welcher vorausgesetzt ist, aber nicht mehr blos als ein Funke, welcher bald heller bald schwächer glimmend, in allen möglichen Richtungen umherflunkert. Es gilt jetzt seinen ganzen Kopf zusammenzunehmen und ein ganzes Herz zu der Sache zu fassen, um allen den höchstgesteigerten und weitaussehenden Anforderungen zu genügen, von welchen der ganze Mensch mit seiner ganzen Geisteskraft dergestalt in Anspruch genommen wird, daß er sich von selbst genöthigt und angehalten fühlt, seine gesammte Thätigkeit auf eine bestimmte, gesammelte Art und Weise in einem gewissen Ideenkreise ausdauernd zu konzentriren. Alles in Allem: es wird die ganze Kunst gefordert, welche den Menschen als einen ganzen Künstler voraussetzt, der im Stande ist, der ganzen Sache Herr und Meister zu werden. — Wie viel das heißen will, wird sich zeigen, wenn wir die Lage des kunstberufenen Menschen und

den Gang der Dinge in der Kunst nun des Weiteren prüfend verfolgen.

Der Herkules-Koloss des Palazzo Righetti.

Von Wolfgang Helbig.

Einige Notizen über die im Cortile des Palazzo Righetti gefundene bronzene Kolossalstatue des Herkules werden den Lesern zwar verspätet kommen, aber nicht unvollkommen sein, da sie bisher lediglich auf Zeitungskorrespondenten angewiesen waren, welche diesmal förmlich gewetteifert haben, das Publikum mit ihren eigenen Einfällen und mit dem Blödsinn der römischen Lokalarchäologen zu regaliren. Die Statue ist 3,83 Meter hoch. Herkules steht da, das Gewicht des Körpers auf den rechten Bein basirend, in der Rechten die Keule, von welcher sich verschiedene Fragmente gefunden haben. In der Linken hielt er ursprünglich ohne Zweifel die Aepfel der Hesperiden, welche gegenwärtig fehlen. Ueber den linken Arm hing die noch erhaltene, aber gegenwärtig abgelöste Löwenhaut. Das Gesicht ist von idealer griechischer Schönheit und läßt auf den Wangen die Spuren eines keimenden Bartes sehen. Das kurze Haar, welches in kleinen Locken über der muskulösen Stirn emporstrebt, ist mit einer Binde umgeben. Die Statue ist wohl erhalten, es fehlen nur der hintere Theil des Schädels, welcher, wie der scharfe Schnitt am Hinterkopfe zeigt, aus einem besonderen Stücke gegossen war, der linke Fuß und das Geschlechtsglied, welches in gewaltsamer Weise ausgerissen zu sein scheint, vermuthlich von christlichen Fanatikern. Die massive Vergoldung strahlt in beinahe unverletzter Pracht, nur an wenigen Stellen durch Oxydation getrübt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Statue auf ein griechisches Original zurückgeht und zwar vermuthlich auf ein lysippisches. Die Proportionen des Körpers nämlich sind in Vergleich mit anderen Herkulesstatuen auffällig schlank und erinnern mutatis mutandis an die berühmte vatikanische Kopie des lysippischen Apoxyomenos. Außerdem stimmt der Typus des Kopfes vollständig mit den Herkulesköpfen überein, welche wir auf macedonischen Münzen finden, auf denen man zunächst das lysippische Ideal zu gewärtigen hat. Dagegen gehört die Ausführung entschieden der römischen Epoche an. Wie gewöhnlich bei römischen Kopien hellenischer Originale, finden wir eine gewisse Ungleichheit in der Güte der Durchführung, je nachdem sich der Künstler mehr oder minder nach seinem Vorbilde richtete. Sehr schön und wohl geeignet, eine Idee vom Originale zu geben, ist der Kopf. Ebenso zeichnen sich die Partien um die Kniee durch lebensvolle Behandlung aus. Ungleich weniger Verständniß und Feinheit zeigt die Behandlung der Brust und des Unterleibes, wo die Muskulatur vielfach todt und starr erscheint und die Falten des Fleisches in sehr herber und scharfer Weise markirt sind. Entschieden ist hier die Leichtigkeit und Elastizität des hellenischen Originals verwischt. Eine eingehende künstlerische Analyse der Statue ist gegenwärtig noch unmöglich, da diese sich nicht in der Stellung befindet, für welche sie gearbeitet war, sondern auf einem Paradebett hingestreckt liegt. Vergleichen wir die Statue mit anderen uns erhaltenen kolossalen Bronzewerken, so steht sie, was Güte der Ausführung betrifft, tief unter dem prachtvollen Pferdekopf oskisch-kampanischer Kunst in Neapel, dagegen über der Reiterstatue des Mark Aurel und über dem Herkules-Koloß auf dem Kapitol und wird auch der Zeit nach zwischen die Neapolitaner Bronze und den Mark Aurel anzusetzen sein. In der That weist auch die Provenienz auf die Zeit des Pompejus hin, indem die Pertinenzen des Theaters des Pompejus bis zu dem Palazzo Righetti reichten.

Herr Righetti schuldete der Regierung eine bedeutende Summe, eine Schuld, welche durch Abtretung der Statue an das vatikanische Museum getilgt wird. Der römische Volkswitz sagt: Herkules hat seine dreizehnte Arbeit vollbracht, er hat Righetti die Schulden bezahlen helfen.

Dresdener Kunstbericht.

Allgemeines. — Die jüngsten Schöpfungen Schnorr's. — Photographische Publikation.

C. C. Je seltener man in auswärtigen Blättern über das Dresdener Kunsttreiben liest, um so ausführlicher darf ich vielleicht an dieser Stelle einmal über die Arbeiten berichten, die gegenwärtig unsere Künstler beschäftigen, und das wohl um so mehr, als eine Menge Arbeiten sich darunter befinden, über deren Stand man auch in weiteren Kreisen mit Interesse lesen wird und die zugleich bezeugen, daß es mit dem Ruf der Dresdener Kunst im Ausland nicht so schlimm steht, wie man öfters zu vernehmen pflegt. Namen, wie Schnorr, Ludwig Richter, Hähnel gehören bereits der Kunstgeschichte an, und daß das Schaffen dieser Männer, ebenso wie das des verstorbenen Rietschel, nicht ganz ohne Anregung auf die hiesige Kunstwelt bleiben konnte, liegt auf der Hand.

Nach den Talentproben, die, in veralteter Technik und Geistesarmuth auf auswärtigen Ausstellungen ein mitleidiges Lächeln herausfordern, dürfte unsere Kunst nicht blos zu beurtheilen sein. Wenn das Dresdener Kunsttreiben an einer gewissen Zerfahrenheit leidet, von keiner dominirenden Richtung, noch weniger von einer Dresdener Schule bis jetzt hat die Rede sein können, so sind die Gründe in mancherlei Umständen zu suchen, die zu erörtern wir uns auf ein ander Mal vorbehalten. Jedenfalls fehlt es uns nicht an den äußeren Bedingungen eines Kunstlebens, — den edelsten Vorbildern in den Kunstsammlungen aller Art, einem Kunstmarkt, der, nach den Einkäufen auf unseren jährlichen Ausstellungen zu urtheilen, bei dem Zusammenfluß von Fremden, sich mit dem Markt jeder anderen deutschen Kunststadt messen kann. Und was die monumentale Kunst betrifft, so thut die sächsische Regierung, im Verhältniß zu den Kräften des Landes und zu dem, was anderwärts geschieht, durch den „Fond für Kunstzwecke" ihr Möglichstes, um die genannte Kunstrichtung zu fördern.

Wie billig, beginnen wir unsere Kunstschau mit Schnorr v. Carolsfeld, dessen Atelier sich in einem malerisch gelegenen Pavillon des Zwingers befindet. Jene Frische, geistige Regsamkeit und Kraft, mit welcher vor einem halben Jahrhundert Schnorr, im Vereine mit Cornelius und Overbeck, den Kampf mit der Afterkunst und Unnatur begann, sie lebt noch immer in dem siebzigjährigen Meister. Neben den Geschäften, die ihm in seiner amtlichen Stellung als Direktor der k. Gemälde-Galerie und Professor der Kunstakademie erwachsen, und denen er mit gewissenhafter Treue obliegt, neben der wärmsten Theilnahme an allen künstlerischen Fragen der Gegenwart, findet derselbe noch genügende Zeit, die umfassendsten Werke zu schaffen. Nach der Vollendung seines großen Bibelwerkes schuf der Künstler die letzte für die Nibelungensäle im Königsbau zu München bestimmte Darstellung; ebenso beschäftigte ihn ein großes Bild: „Luther auf dem Reichstage zu Worms," für das Münchener Maximilianeum. Gegenwärtig widmet er seine Thätigkeit einigen großen Kartons zu Glasgemälden für die St. Paulskirche in London. Wie es scheint, hat der jetzige Architekt der Paulskirche, Penrose, ein Künstler von Talent, umfassendem Wissen und bekannt mit den Leistungen der deutschen Kunst, die Anregung zu dem Unternehmen gegeben. Demselben ist denn auch von dem Dekanate der St. Paulskirche die Anordnung der farbigen Dekoration der Kirche, welche bisher außer ihren plastischen Monumenten jedes künstlerischen Schmuckes entbehrte, übertragen worden. Der Baustyl der Kirche kommt, besonders bezüglich der Form der Fenster, keineswegs der Glasmalerei entgegen; doch dürften wiederum die Verhältnisse nicht so ungünstig sein, als es auf den ersten Blick scheinen will. Wenn man namentlich den Eindrücken, von welchen unser Gemüth bei dem Anblick der Glasmalereien in den gothischen Kirchen berührt worden ist, nicht allzu ausschließlich nachhängt und mit Unbefangenheit dasjenige auf sich wirken läßt, was in einer anderen Richtung, und zwar in der Zeit höchster Kunstentwicklung geschaffen worden ist — wenn man das noch freie Gebiet für die Ausübung der Glasmalerei mit selbstschöpferischem Geiste überschaut, so zeigt sich, daß auch außerhalb der Gothik noch Raum genug für die Entfaltung einer ernsten, großartigen und freien Kunst vorhanden ist. Was die Hinweisung auf vorhandene Glasmalereien aus der Zeit der schönsten Kunstblüthe anbelangt, so haben wir besonders die prachtvollen, nach den Entwürfen des Coxcie und Bernhard von Orlay ausgeführten Fenster in der Kirche der heil. Gudula zu Brüssel vor Augen. Die genannte Kirche ist zwar im gothischen Styl erbaut und die Fenster haben noch die hochstrebenden Verhältnisse und auch die Eintheilungen, welche durch das dieser Bauart eigenthümliche Maßwerk bedingt werden. Aber die Anordnung des architektonisch dekorativen Schmuckes der Fenster, welcher die Darstellungen aus der Legende umgibt und die Oertlichkeit bildet, auf welcher die dargestellten Ereignisse vor sich gehen, sowie die großartige Konception der Gegenstände und die Formengebung sind aus der mächtigen Einwirkung des rafaelischen Geistes hervorgegangen. Vor diesen herrlichen Werken muß wohl jeder Zweifel schwinden, daß der von ihnen vorgezeichnete Weg die Erreichung des höchsten Zieles für die Entfaltung der Glasmalerei in dem neueren Kirchenbau zuläßt. Ohne Frage und mit Recht haben diese Werke den Künstlern, denen die Aufgabe geworden ist, die St. Paulskirche mit Fenstermalereien zu schmücken, vorgeschwebt. Wir erkennen in den uns vorliegenden Entwürfen schon in dem Aufbau des dekorativen Theils, statt des steinernen Maßwerkes und der krystallisch-polygonischen, in die Höhe strebenden gemalten gothischen Pfeiler- und Baldachin-Architektur mit der entsprechenden Ornamentik, jenen reichen und phantasievollen, mehr horizontal gliedernden Styl, welcher zur Zeit der italienischen Kunstblüthe aus dem römischen Triumphbogenstyl und überhaupt aus antiken Elementen sich herausgebildet hat. Ebenso trägt der figürliche Theil, Darstellungen aus der Leidensgeschichte

Christi und der Apostelgeschichte, das Gepräge jener freieren Gestaltung, wie sie die volle Entfaltung der Kunst des ausklingenden Mittelalters mit sich brachte. Die Darstellung, welche das erste Fenster schmücken soll, zeigt „Christus am Oelberg;“ in dem Fenster darüber wird die Darstellung der „Auferstehung“ ihren Platz finden. Die beiden, übereinander liegenden, folgenden Fenster enthalten die „Kreuzigung“ und die „Himmelfahrt,“ zwei Kompositionen von höchster Schönheit. Die Entwürfe zu einem fünften und sechsten Fenster zeigen „die Ausgießung des hl. Geistes“ und die „Grablegung.“ Die letztere Darstellung besonders ist in ihren wenigen, um den Körper Christi gruppirten Gestalten, durch die Tiefe und Innigkeit der Empfindung von ergreifender Wirkung und läßt den ganzen, vollen Akkord der Schmerzenstöne am Grabe des Erlösers in uns anklingen. Das siebente, größte Fenster endlich enthält in seinem oberen Hauptheile „Pauli Bekehrung,“ eine Darstellung, in der Großheit und Bewegtheit der Handlung voll jener Kraft und jenes dramatischen Lebens, welches von jeher die Darstellungsweise des Meisters ausgezeichnet hat. Unterhalb dieser Darstellung befindet sich ein kleineres, dreigetheiltes Bild, dessen größerer mittlerer Theil uns den „Besuch des Ananias bei Paulus“ zeigt, während die beiden Seitentheile „Männer und Frauen der verfolgten Christengemeinde“ vorführen, die für ihre Dränger beten. Der umrahmende architektonische Theil der Malereien mit seinen Gliedern, Säulen, Bögen, Laubgewinden stimmt mit den figürlichen Darstellungen harmonisch zusammen. Alles ist groß und klar angeordnet und durchgeführt. — Schnorr ist hauptsächlich als der Maler der deutschen Heldensage und deutschen Kaiserzeit, wie durch seine Bibel in Bildern bekannt; weniger kennt man seine dem antiken Mythenkreis entnommenen Darstellungen, in denen der Meister nicht minder Schönes geleistet hat, als auf den vorgenannten Darstellungsgebieten, wenn es ihm auch nicht vergönnt war, seine Schöpfungskraft nach dieser Richtung in dem Umfange zu bethätigen, wie eben auf jenen Gebieten. Unter dem Titel: „Zwölf Kompositionen von Jul. Schnorr von Carolsfeld zu den Hymnen des Homer, nach den Original-Federzeichnungen photo-lithographirt von Gebr. Burchart,“ ist in diesen Tagen im Verlag der Arnold'schen Kunsthandlung in Dresden ein Werk erschienen, welches weiteren Kreisen Gelegenheit gibt, den Künstler auch in der Behandlung antiker Stoffe näher kennen und schätzen zu lernen. Schnorr schuf diese Kompositionen zu Anfang der dreißiger Jahre für den Servicesaal des Königs in der neuen Residenz zu München, wo sie unter der Leitung des Künstlers von Friedrich Olivier, Hiltensberger, Schulz und Streidel al fresco ausgeführt, noch gegenwärtig die Freude jedes Besuchers des genannten Königsschlosses sind. Die aus jugendlicher, frischer Phantasie geschöpften Darstellungen zeigen das verständnißreichste Eingehen auf die antike Idee und das dem Meister schon oft nachgerühmte, glänzende Kompositions-Talent tritt dem Beschauer in der schönheitsvollen Anordnung, in dem Adel der Bewegungen, in dem Linienzauber und der Reinheit der Form in hellem Licht entgegen, ohne daß dabei der korrekten Form die Fülle und Wärme des Lebens, den Gestalten jene Charakterzeichnung fehlte, die man als das beste Erbtheil der deutschen Kunst erkannt hat.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Prag.** (Die Fresken der St. Georgskirche. Ein Mabuse. Treuenwald.) Die am Schluß meines letzten Berichtes in Nr. 44 vorigen Jahres erwähnten neuentdeckten Fresken in der Sakristei der St. Georgskirche auf dem Hradschin haben sich nun, nach Entfernung der Mörtellagen, vollständig entpuppt, und soweit ihre schlechte Erhaltung überhaupt eine Beurtheilung zuläßt, dürfte diese sich etwa in Folgendes zusammenfassen lassen. Im Ganzen ist es ein Produkt einer ziemlich niedrigen Kunstentwicklung, und insofern hatte ich neulich recht, wenn ich die Angehörigkeit dieser Malereien an die romanische Stylepoche annahm, als sie zum größten Theile noch nicht der gothischen Kunstübung zuzurechnen sind, die ja namentlich in Böhmen unter Karl IV. zu bedeutender Blüthe gelangte. Einige Partien hingegen, z. B. die Malereien an der kreuzgewölbten Decke, stimmen wieder in der Behandlung mit den Fresken im Kreuzgange des Klosters St. Emaus, die bekanntlich ein Werk der mutinaischen Schule sind, überein. So scheint das Ganze zu verschiedenen Zeiten entstanden zu sein und präsentirt sich heute, vielfach übermalt und überkleckst wie es eben ist, in wenig bestechendem Aussehen. — Nicht vielen auswärtigen Kunstforschern und Kunstfreunden dürfte es bekannt sein, daß in Prag eines der bedeutendsten Werke von Mabuse existirt. Hoch über dem Hauptaltar des hiesigen Domes hing von jeher ein Triptychon, dessen Mittelbild den h. Lucas, die Madonna malend, dessen rechter Flügel den Evangelisten Johannes auf Patmos und der linke dessen Marter darstellt. Wegen der Höhe von mehreren Klaftern, in der es hing, konnte das Bildwerk, obwohl stets vor Aller Augen, doch nie recht gesehen werden. Hofrath Hirt in seinen im Jahre 1830 erschienenen „Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden und Prag“ schreibt darüber und hat trotz der großen Entfernung, in der er es sehen konnte, in der Bestimmung des Meisters nicht weit gefehlt. Von den Seitenflügeln jedoch, die von ganz anderer Hand sind, und denen wahrscheinlich nur eine Patina von Schmutz und Staub ein Lustre gab, macht

er eine viel zu vortheilhafte Schilderung *). Im Jahre 1863, bei Gelegenheit einer Reinigung, wurde es heruntergenommen, und da fand man denn auf dem Gürtel des h. Lucas groß und deutlich geschrieben GOSSÆR; doch wurde das Bild wieder hinaufgehängt und der Name des Meisters blieb im Ganzen so unbekannt wie zuvor. Jetzt, bei Gelegenheit der Domrestaurirung, wurde es wieder herabgenommen, um nicht mehr auf seinen alten Platz zu wandern; wie ich höre, soll es in einer Seitenkapelle eine der Besichtigung leicht zugängliche Aufstellung erhalten. Wie erwähnt, stellt es den h. Lucas mit der Madonna dar. Auf der rechten Seite des Bildes sitzt der Malerheilige in rothem Gewande, auf dem Knie ein Blatt haltend, auf dem er mit einem Stifte zeichnet und blickt eben auf die ihm gegenüber auf der linken Seite sitzende Madonna. Diese, in einem faltenreichen blauen Mantel, hebt mit der linken Hand eine Blume empor, auf die das in ihrem Schoße ruhende Kind, wie verlangend, sieht. Die Darstellung ist in eine reiche Renaissance-Architektur, eine mit ganz außerordentlicher Meisterschaft in der Behandlung der Perspektive gemalte Halle, verlegt. In der Tiefe öffnet sich diese auf einen hofartigen Platz, auf dem wir einen reizenden gothischen Brunnen erblicken. Große, domartige Bauten, eigenthümliche Gemische von gothischer Anordnung und Renaissance-Ornamenten schließen den Hintergrund ab, wo in einem Seitenraume merkwürdiger Weise die Darstellung des Vordergrundes in kleinen Figürchen wiederholt ist, nur daß dort der h. Lucas emsig pinselnd hinter einem Pulte sitzt, während vor ihm die Madonna mit dem Kinde auf dem Arme gleichsam Modell steht. Der endlose Reichthum an Ornamenten, Figuren und Figürchen, die der Architektur eingefügt sind, läßt sich nicht schildern, und ebensowenig die Sorgfalt, mit der alle diese Kleinigkeiten bis in das letzte Detail ausgeführt sind. Die Hauptfiguren, obwohl mit vielem Verständniß und Fleiß gemalt, erscheinen etwas kühl behandelt. Die Dimensionen sind bedeutend über 7 Schuh Höhe bei einer Breite von 6½ Schuh; die Erhaltung ist auf bei einige übermalte Partien, z. B. den Kopf des Kindes x., eine ganz gute. Die vielen italienischen Reminiscenzen lassen keinen Zweifel darüber, daß die Verfertigung des Bildes in die Zeit des Meisters nach dessen Aufenthalt in Italien fällt. Gemalt wurde es von Mabuse für die Kapelle der Malergilde in der Kirche St. Rambaut zu Mecheln, wo es die Bilderstürmer im Jahre 1580 seines hohen Werthes halber schonten, aber dennoch entfernten. Der eifrige Kunstsammler Kaiser Rudolf II. brachte es nach Prag, und nach dessen Tode gelangte es in die Domkirche. — Um nun auch von neuer Kunst zu sprechen, von der von hier aus mehr zu hören, Sie sich schon bis Ostern, wo unsere Kunstausstellung stattfindet, gedulden müssen, erwähne ich nur, daß die Ausmalung der Apsis der im romanischen Style neuerbauten Kirche der Vorstadt Karolinenthal dem Maler Trenkwald übertragen worden ist. Es sollen Malereien auf Goldgrund werden und 12,000 Gulden dafür bestimmt sein. Einem unverbürgten Gerüchte zufolge soll Trenkwald auch berufen sein, an der hiesigen Akademie in eine Lehrstellung einzutreten.

*) Sie sind von sehr geringem Kunstwerth und sollen, was mir indeß wenig glaublich scheint, von Corcie sein

Lokales.

W. **In Sachen des ungestörten Kunstgenusses.** Vor nicht langer Zeit ist im römischen Saale der Belvedere-Galerie zur Bequemlichkeit der Besucher ein sogenannter „Haufen,“ ein rundes Ruhebett aufgestellt worden, welches zwar wenig zu dem ernsten Charakter des Saales paßt, gleichwohl aber die Absicht verräth, der Bequemlichkeit des kunstliebenden Publikums gefällig zu sein. Warum wird aber den Besuchern nicht gestattet, die Hüte auf dem Kopfe zu behalten? Da nicht in allen Räumen der Galerie die gleiche Temperatur herrscht, so wäre eine solche Erlaubniß schon durch Gesundheitsrücksichten geboten; hiezu kommt noch, daß derjenige, welcher einen Katalog benützt, durch die Nothwendigkeit, den Hut in der einen Hand, das Buch in der anderen zu halten, in eine physisch peinliche Lage geräth, die das ungestörte Studium wesentlich hindert. In allen großen Sammlungen Europa's ist, wie wir hören, das Aufbehalten der Hüte gestattet; hier sollen jedoch die betreffenden Anregungen auf das Hinderniß gestoßen sein, daß in maßgebenden Kreisen die Belvedere-Galerie auch in dieser Beziehung als Privatbesitz des kaiserl. Hofes angesehen, und daher ein gewisser äußerer Respekt von Seite des Publikums ihren Räumen gewahrt werden müsse. Wir sind zwar ein lebhafter Freund aller Pietät und aller Tradition, glauben aber, daß in diesem Falle das Interesse des Publikums, insbesondere auch der studirenden Kunstfreunde, billige Berücksichtigung finden sollte. Auch thut es uns leid, sonst so gefällige Männer, wie die Beamten der Belvedere-Galerie es sind, nicht selten in der unangenehmen Lage zu sehen, daß sie Fremde, welche die hiesigen Einrichtungen nicht kennen und den Dienern der Anstalt hierin nicht sogleich Folge leisten wollen, auffordern müssen, sich dem wohl nicht mehr zeitgemäßen Verbote des Hutabnehmens zu fügen.

G. **Hr. Carl v. Lützow** hielt letzten Mittwoch, als am fünften „Vereinsabende“, im Kunstvereinslokale einen Vortrag über Klenze und sein Verhältniß zum Kirchenbau. Dem letztgenannten Thema ging eine kurze biographische Skizze und, geknüpft an eine Vergleichung mit Schinkel, eine lichtvolle und prägnante Charakteristik Klenze's als Vertreters der antiken Architektur in unserer Zeit voraus. Auf die Betrachtung der Münchener Allerheiligen-Hofkapelle folgte eine Analyse von Klenze's Werk über den christlichen Kirchenbau, und bemühte sich der Vortragende im Anschluß an den in Rede stehenden Meister, die Berechtigung und Verwendbarkeit des griechisch-römischen Styles auch für die Kirchenbaukunst unserer Zeit nachzuweisen. Die zahlreiche Zuhörerschaft folgte dem Vortrage mit dem lebhaftesten Interesse und lohnte ihn schließlich mit warmem Beifall.

Im österreichischen Kunstverein findet nächsten Montag d. 28. d. M. die diesjährige Generalversammlung statt. Ueber die Ausstellung des laufenden Monats, welche unter Anderem eine Reihe von Rahl'schen Porträts enthält, berichten wir in folgender Nummer.

Briefkasten der Redaktion: 14.—20. Januar: W. und F. H. hier, ♂ in Prag: Benützt — E. in Rostock: Dankend erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 4.

Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien.

28. Januar 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland $1\frac{1}{4}$, $2\frac{1}{2}$, 5 fl — **Redaktion:** Hoher Markt, 1.— **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Ultramontane Aesthetik.

Von **Eduard Kulke.**

Der liebe Gott mag eine rechte Freude haben, wenn er von seinem Hauptquartier zuweilen auf das kleine Fleckchen Erde herabschaut, welches sich Isar-Athen nennt. Wie Leipzig schon zu Goethe's Zeit ein klein Paris war, so ist München ein kleines Rom, und auch München bildet seine Leute. Seit vier Jahren besteht daselbst ein Verein für christliche Kunst. Allwöchentlich thun sich zu einer Abendversammlung diverse Künstler, Kunsteleven, Kunstfreunde und Laien zusammen. Hr. A. Kuhn, der dem Verfasser als Autor einer seichten Schrift über Schiller bekannt ist, gehört zu den Adepten des genannten Vereines. Mit wahrhaft christlicher Demuth hat er sich herabgelassen, das Licht seiner himmlischen Weisheit ferner leuchten zu lassen. In einer Reihe von zwölf Vorträgen hat er es vollbracht, die Idee des Schönen in ihrer Entwicklung „bei den Alten bis in unsere Tage" darzustellen. Das aber ist noch nicht die schlimmste von seinen Thaten. Erschwerend fällt der Umstand in's Gewicht, daß er seine Vorträge an die Künstler unter dem angeführten, reizend stylisirten Titel auch herausgegeben. Er ist aus dem Clairobscur des christlichen Kunstvereines in München herausgetreten an das volle Tageslicht der Publizität, er hat uns — gleichsam gezwungen, seine Bekanntschaft zu machen und wir wollen unsere Leser die Früchte derselben mitgenießen lassen.

Da Bescheidenheit unzweifelhaft eine christliche Tugend ist, so müssen wir zusehen, wie sich der Verfasser zu seinem Publikum stellt. Nun, er schmeichelt sich, „nicht nur den Jüngern der Kunst etwas Neues zu bieten, — sondern auch jene Männer, welche — als anerkennungswerthes geleistethabende Meister dastehen, befriedigen zu können." — Diese graziös ausgedrückte Bescheidenheit gibt ihm den Muth „gleich Anfangs nicht genug betonen zu können, — daß auch die Kunst einen civilisatorischen und echt christlichen Zweck verfolgt, wie es bei den Wissenschaften der Fall ist." — Der erhabene Prediger hat sich hier plötzlich in einen Trapezspringer verwandelt; dabei ist es natürlich sehr leicht, sich ein Bein zu verstauchen, und das ist ihm auch von Gottes- und Rechtswegen passirt; denn in der That verfolgt die Kunst geradeso einen echt christlichen Zweck, wie die Wissenschaft. Seit wann aber die Wissenschaften christliche Zwecke verfolgen, das ist es eben, was der Verfasser anzugeben vergessen. Oder, gibt es christliche Dreiecke, deren drei Winkel zusammengenommen nicht zwei Rechte betragen? Möchte der Verfasser wohl den Muth haben, sich unter den Rezipienten einer christlichen Luftpumpe zu stellen, wenn demselben die Luft entzogen wird? oder möchte er eine solche unchristliche Luftentziehung nicht vielmehr seinem Gegner wünschen? ist dem Herrn Doktor eine christliche Planetenbahn bekannt, nach der man die Umlaufszeit berechnet, oder hat er etwa in einer Naturgeschichte — von der Weltgeschichte sprechen wir nicht — schon die Beschreibung eines christlichen Raubthieres gelesen? — Wir hörten von einem Klavierspieler, der die Marotte gehabt haben soll, bloß katholische Klaviere zu stimmen. An diesen erinnert uns dieser Erfinder der christlichen Wissenschaften.

Aber schenken wir dem Verfasser diese Erschleichung und noch manche andere im Buche; denn die Logik, die ja auch schon von dem Heiden Aristoteles betrieben

worden, verfolgt keinen christlichen Zweck und ist daher des Verfassers Sache nicht. Bleiben wir, wie man zu sagen pflegt, bei der Stange. Ihm ist es ja nicht um die Wissenschaft, ihm ist es einzig um die Kunst zu thun; diese verfolgt nach seiner Ansicht einen echt christlichen Zweck. Dagegen streitet freilich nur die Kleinigkeit, daß ein Homer, ein Sophokles, ein Phidias von der Kunst auch etwas verstanden haben; aber das genirt einen großen Geist nicht. Für ihn ist das griechische Kunstideal noch nicht das rechte, während einige der griechischen Philosophen, aus denen ihm, wie er sagt, ein christlicher Geist entgegen weht, namentlich Plato und Sokrates einer Zwangstaufe à la Mortara und und Coën unterzogen werden. Und doch verlangt der Verfasser, „daß wir uns die Meinungen der ältesten Kunstphilosophen betrachten", — und doch, obwohl das griechische Kunstideal noch nicht das rechte ist, ladet er uns ein, „daß wir uns zunächst in das klassische Hellas wenden, jenes Land, in welchem die Kunst auf eine solch' großartige Höhenstufe sich erschwang, daß die nachfolgenden Jahrhunderte bis herauf zu uns, was die Formenschönheit anlangt, zu ihren Füßen saßen und immer sitzen werden." Nach solchen und ähnlichen anmuthigen Wendungen, die eine später vorkommende Bemerkung des Verfassers — „es sei in der Prosa die künstlerische Anordnung der Gruppirung des Stoffes, der Wohllaut und Rhythmus in dem sprachlichen Bau der Satzfügung, welche dasselbe Grundgesetz repräsentiren, das wir in der bildenden Kunst das Gesetz der Symmetrie nennen", — so vortrefflich zu illustriren geeignet sind, werden wir mit der Idee des Philosophen Thales bekannt gemacht: „Das Schönste ist der Kosmos, denn er ist ein Kunstwerk Gottes." Mit rührender Offenheit fügt der Vortragende hinzu: „Es kümmert uns nichts, meine Herren, hier zu untersuchen, in welchem Zusammenhange dieser alte Philosoph diese Worte gesprochen; für uns ist dies einerlei, genug, daß sie da sind." Hierauf kann man freilich keine andere Antwort geben, als das vielsagende „Oho", welches vor dem Wiener Schottenthore so berühmt geworden.

Nicht zufrieden mit dem aus dem Zusammenhange gerissenen Spruch von Thales, werden auch die Pythagoräer, werden Heraklit, Demokrit, Sokrates und Plato inkommodirt, um für Hrn. A. Kuhn als Entlastungszeugen aufzutreten. Nur dem Aristoteles geht unser Verfasser ängstlich aus dem Wege; vor diesem Ketzer hat er großen Respekt, und gibt sich sichtlich große Mühe, dessen scharfen Verstand zu loben. Der Verfasser erinnert, wenn man übrigens von dem Bischen Gelehrsamkeit absieht, sehr an den gelehrten Pater Harduin, welcher die Behauptung aufstellte, daß die griechischen und römischen Klassiker nicht von denen herstammen, denen man sie zuschreibt, sondern von Mönchen des Mittelalters. Aber Boileau, der diese Behauptung hörte, hat darauf die einzig richtige Antwort gegeben: „Ich liebe die Mönche nicht, aber ich würde mich glücklich schätzen, mit dem ehrwürdigen Pater Homer, dem Pater Demosthenes und mit Frater Horaz und Frater Juvenal zu leben."

Das ganze Buch macht den Eindruck eines ästhetischen Katechismus und leidet durchgängig an dem — man möchte sagen — systematisch durchgeführten Widerspruche, daß der Verfasser einerseits nur das christliche Kunstideal will gelten lassen, andererseits aber doch nicht leugnen kann, daß auch die Griechen im Stande waren, bewunderungswürdige Werke zu schaffen, ohne daß ihnen der Geist des Christenthumes aufgegangen. Der Verfasser gesteht, „es wäre eine knabenhafte Ansicht, wollte man Alles, was im Heidenthume durch Wort, Schrift und bildliche Darstellung sich ausgewirkt zeigt, über Bord werfen, es als etwas durch und durch Böses betrachten und ignoriren."

Nun wahrhaftig, greller konnte der Verfasser das Knabenhafte seiner eigenen Anschauungen nicht hervortreten lassen, als durch die naiv rührende Konzession, die er hier dem „blinden" Heidenthume macht. Er hält Plato's „Ideen" für identisch mit abstrakten Begriffsformen, und untersteht sich, den Plato gelesen zu haben; er macht Aristoteles den Vorwurf, daß dieser Philosoph Regeln für die Kunst „nicht aus der Natur der Sache, sondern von bereits bestehenden Kunstwerken abstrahire"; es steht für ihn fest, „daß immer und überall die Schönheit des wirklichen Lebens die abbildliche Schönheit des Kunstwerkes überragt." Solch' ein ästhetisirender Windbeutel unterfängt sich, Vorträge über Kunst zu halten.

Der ganze Irrthum des Verfassers läßt sich auf ein einziges Wort zurückführen, und zwar auf das Wort: verfolgt.

Wenn er sagen würde, die Kunst erreicht christliche Zwecke, so würde man dagegen gewiß nichts einwenden. Die Kunst erreicht durch die ihr zu Gebote stehenden Mittel gar manche Zwecke z. B. pädagogische durch Besänftigung des Gemüthes. Verfolgt sie darum pädagogische Zwecke? Nein, ebenso wenig aber christliche.

Wir würden aufrichtig wünschen, unseren kritischen Zweck mit der Berichtigung dieses wissenschaftlichen Irr-

thums erreicht zu haben. Leider aber macht das Buch gar nicht den Eindruck, daß es der wissenschaftlichen Forschung, dem Streben nach Erkenntniß seine Entstehung zu verdanken hätte. Der Kritiker ist nicht befriedigt, den Irrthum des Verfassers berichtigt zu haben, weil er hinter dem Buche Tendenz wittert, die reaktionäre Tendenz nämlich, die Aesthetik ultramontan zu machen. Handelte es sich bloß um eine literarische Ansicht, so würden wir, wie Budäus, der sich darüber ärgerte, daß er am Tage der Hochzeit nur vier Stunden habe studiren können, höchstens es bedauern, durch die Bekanntschaft mit unserem Autor einigen Zeitverlust erlitten zu haben; aber, wenn hinter dem Buche mehr steckt als ästhetische Charlatanerie, so fühlt man sich genöthigt, nicht gegen den Mann der Wissenschaft, sondern gegen den katholischen Kunstagenten das grobe Geschütz aufzuführen, wie es beispielsweise Karl Grün in seinen italienischen Fragmenten thut.

Nicht etwa, daß wir Grün's Auseinandersetzungen unbedingt billigen, soll damit gesagt sein. Wir kennen gar wohl die Berührungspunkte zwischen Kunst und Religion, und auch für die tiefen Beziehungen des Christenthums zur Kunst fehlt uns das Verständniß nicht. Aber wenn man einen Reif gerade machen soll, so muß man ihm die entgegengesetzte Krümmung geben. So finden auch wir es für nöthig, den salbungsvollen Tiraden des Hrn. Kuhn gegenüber einmal an die sehr lesenswerthen Entwicklungen Grün's zu erinnern, und unsererseits der Kunst auf dem ihr eigenen Gebiete der Schönheit ihre souveräne Herrschaft ungeschmälert zu vindiciren.

Dresdener Kunstbericht.

(Schluß.)

Verschiedenes aus dem Gebiete der Historienmalerei und des Genre's. — Die Bildhauer.

C. C. Der Kreis jüngerer Künstler, welcher sich um Schnorr schaart und dessen Kunstrichtung folgt, hat in Johannes Zumpe, welcher am 5. Dezember v. J. starb, eine Kraft verloren, die bei ihrem ernsten Streben zu schönen Hoffnungen berechtigte. Zumpe hatte seine erste künstlerische Bildung auf der Leipziger Akademie, noch unter Hans Veit Schnorr v. Carolsfeld erhalten, später setzte er seine Studien unter Neher's Leitung in Stuttgart, sowie unter Julius Schnorr in Dresden fort. Ende der fünfziger Jahre ging er als Stipendiat der Dresdener Akademie nach Italien, wo er sich der besonderen Gunst von Cornelius zu erfreuen hatte. Von seinen Arbeiten ist ein Karton für die Glasmalereien der Stuttgarter Stiftskirche, eine Zeichnung, „der Parnaß", die er im Auftrage des Leipziger Kunstvereines ausführte und ein Altarbild für eine Kirche in der Oberlausitz zu nennen. Ein größerer, sehr ehrenvoller Auftrag, der Zumpe's künstlerischen Ruf hätte begründen können, ward ihm im letzten Jahre in der malerischen Ausschmückung der Loggia des Dresdener Museums zu Theil. Die trefflichen Entwürfe hiezu, welche der Künstler hinterlassen, zeugen von seiner Begabung für eine solche Aufgabe, deren Bedeutung er in ihrem ganzen Umfange zu würdigen verstand.

Wie die malerische Ausschmückung des Museums auf Rechnung des „Fonds für Kunstzwecke" zur Ausführung kommen sollte, so hat die Verwaltung des genannten Fonds auch dem Professor Julius Hübner den Auftrag zu einem Historienbild ertheilt, für welches dem Künstler ein Honorar von 9000 Thlrn. werden soll. Gegenstand des Bildes ist „die Disputation Luther's mit Dr. Eck zu Leipzig i. J. 1519." Hübner hat gegenwärtig die Aufzeichnung des Bildes beendet, welche auch hie und da bereits durch photographische Nachbildung bekannt geworden sein dürfte. An die historischen Ueberlieferungen sich anschließend, hat der Künstler beide Streiter auf ihren Kathedern einander gegenüber gestellt, Luther im Mönchsgewande rechts, Eck mit Doktorhut und Pelzüberwurf zur Linken des Beschauers. In der Mitte zwischen Beiden auf erhöhtem Thronsessel Herzog Georg der Bärtige, in heftigem Widerspruch gegen Luther, dem er sein historisch gewordenes: „Das walt' die Sucht!" zuruft. Ihm zur Seite der jugendliche Herzog Barnim von Pommern, der als Ehrenrektor der Universität Wittenberg mit Luther nach Leipzig gekommen war. Am Stuhle Herzog Georg's steht der 12jährige Prinz Georg v. Anhalt-Dessau. Hinter dieser Gruppe erblickt man Cäsar Pflugk, Herzog Georg's Geheimrath, den Kanzler Johann Kuchel und den Pedell der Universität Leipzig in der Amtstracht mit dem silbernen Stabe, als genius loci. Zur Seite Luther's im Vordergrunde Melanchthon und Carlstadt im eifrigen Gespräch, daneben und auf der Tribune hinter Luther die bedeutendsten Wittenberger. Neben Eck sind die Leipziger Notabilitäten, Pater Mosellan, Hieronymus Emser u. s. w. gruppirt und ganz im Vordergrund, am Fuß von Eck's Katheder, sitzt einer der vier Notare, welche das Protokoll führten,

und der berühmte einäugige Hofnarr Herzog Georg's, Pastore genannt, den alle Chronisten als anwesend citiren.

Eine fernere Arbeit der Malerei, welche mit Hilfe der Regierung durch den Kunstfonds zur Ausführung kommt, ist die Ausschmückung der Loggia im städtischen Museum zu Leipzig, ein Unternehmen des Leipziger Kunstvereines, der die eine Hälfte der Kosten aufgebracht hat, während die andere Hälfte von dem genannten Fonds getragen wird. Ein Dresdener Künstler, Th. Große, der gegenwärtig sein Domicil in Rom aufgeschlagen, ist mit der Arbeit betraut worden. Nachdem derselbe diesen Sommer über die Arbeit in einer Weise begonnen, die sehr befriedigt und Gutes in Aussicht stellt, ist der Künstler für den Winter wieder nach Rom zurückgekehrt.

Bereits in früheren Jahren hatte der sächsische Kunstverein für eine jährlich von ihm ausgeworfene Summe verschiedenen Kirchen des Landes zu einem würdigen künstlerischen Schmuck verholfen; in letzter Zeit ist auch von der Regierung dieses Ziel in's Auge gefaßt und eine Reihe von Altargemälden, Fenstermalereien u. s. w. hervorgerufen worden. Eine freie Konkurrenz vermittelte anfänglich die Ertheilung des Auftrags an die Künstler; später wählte man, insofern der Auftrag nicht direkt gegeben wurde, bei den Uebelständen, welche freie Konkurrenzen im Gefolge haben, eine beschränkte Form der Konkurrenz. Unter den Altargemälden, die gegenwärtig geschaffen werden, heben wir besonders die von den Professoren Peschel, Ehrhardt und Schurig hervor.

Ein Künstlername volksthümlichsten Klanges ist der Ludwig Richter's; trotz des vorgerückten Alters ist der Künstler ebenfalls noch in ungeschwächter Frische thätig. Das Gerücht, daß Richter eines Augenleidens wegen seiner künstlerischen Thätigkeit habe entsagen müssen, ist kürzlich durch die Herausgabe eines neuen Bilderwerkes, betitelt „Neuer Strauß für's Haus", auf's erfreulichste widerlegt worden. Es ist wiederum ein süßduftender Blüthenstrauß, welchen Richter in diesem Werke bietet, gepflückt von einem echten Künstlergemüth in dem stillen, keuschen Heiligthum deutschen Familienlebens; ein Strauß, dessen einzelne Blüthen uns mit sehnsüchtig traulichem Auge, wie die aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille einer halbvergessenen Jugendzeit aufschießenden Wunderblumen der Erinnerung, anblicken.

Endlich sei von hiesigen Malern noch eines der begabtesten unter unseren jüngeren Künstlern gedacht, und zwar Julius Scholz, welcher sich durch ein für die „Verbindung für historische Kunst" ausgeführtes Gemälde, „das Gastmahl der Generale Wallenstein's" der Kunstwelt vortheilhaft bekannt gemacht hat. Derselbe arbeitet gegenwärtig im Auftrag der Stadt Breslau an einem größeren Bilde, welches den Ausmarsch der Freiwilligen aus Breslau im Jahre 1813 behandelt.

Auch in den hiesigen Bildhauerateliers reifen zahlreiche Werke geräuschlos der Vollendung entgegen. Professor Hähnel legt gegenwärtig die letzte Hand an die kolossale Reiterstatue Schwarzenberg's für Wien. Die schwierige Aufgabe ist trefflich gelöst; bei einer lebensvollen, kräftigen Naturauffassung ist das Werk in einem edlen Styl durchgeführt und dürfte sich in seiner echt monumentalen Haltung sehr wirkungsvoll erweisen. Mit großer Theilnahme ferner sieht man hier der Vollendung des Nationaldenkmals für den verstorbenen König Friedrich August von Sachsen entgegen, mit dessen Ausführung Hähnel beauftragt ist und das auf den Neumarkt in Dresden zu stehen kommen soll. Der König ist in Uniform und Krönungsmantel dargestellt, mit der Konstitutions-Urkunde in der Hand. Am Postamente sind, in vier sitzenden Idealgestalten, die vier Regententugenden angebracht. Das Standbild, wie zwei der erwähnten Idealgestalten, sind bereits in sehr gelungener Weise in der Erzgießerei zu Nürnberg gegossen worden. Nach Beendigung dieser Arbeiten gedenkt der Künstler die Körner-Statue in Angriff zu nehmen, welche auf dem hiesigen Dohnaplatz vor dem neuerbauten Gymnasium, der Kreuzschule, aufgestellt werden soll. Nach dem bereits fertigen Entwurfe spiegelt sich in Haltung und Geberde der jugendlichen Reitergestalt klar und schön die hingebende Begeisterung für's Vaterland, von welcher der Befreiungskampf getragen ward und als deren typischer Ausdruck uns Theodor Körner gilt Das genannte Gymnasium, vor welchem die Statue zu stehen kommt, ist nach den Plänen des Professor Arnold im gothischen Styl ausgeführt. Die Hauptfaçade des Gebäudes hat durch vier allegorische Figuren, die Grammatik, Mathematik, Geschichte und Poetik und durch die Statuen Luther's und Melanchthon's einen plastischen Schmuck erhalten. Die beiden letztgenannten Figuren sind von Hultsch ausgeführt worden, die übrigen Figuren von Schwenk, Kundmann, Fritsche und Strecker. Was die J. Schilling anvertraute plastische Ausschmückung der Terrassentreppe betrifft, so ist

die zweite Gruppe, „der Abend“, im Modell nahezu vollendet, während die erstere Gruppe, „die Nacht“, gegenwärtig in Sandstein ausgeführt wird. Wie dieses Unternehmen auf Rechnung des „Fonds für Kunstzwecke“ ausgeführt wird, so kommt auch mit Hilfe dieses Fonds eine längst projektirte Gellert-Statue für Hainichen, den Geburtsort des berühmten Fabeldichters, zur endlichen Ausführung, und zwar ist W. Schwenk mit derselben beauftragt. Der Arbeit Schwenk's liegt ein von Rietschel nachgelassener prächtiger Entwurf zu einer Gellert-Statue zu Grunde. Für das Wormser Luther-Denkmal, das G. Rietz und A. Donndorf auszuführen haben, hat Ersterer die Statue des Melanchthon ziemlich vollendet, während Letzterer die des Petrus Waldus in Angriff genommen hat. R. Dorer führt ein großes Denkmal für die Schweiz aus, welches die Aufnahme Genf's in die Eidgenossenschaft feiert; es ist an dieser Stelle bereits über den sehr gelungenen Entwurf Dorers zu dem Monumente ausführlich berichtet worden. Von bemerkenswerthen Aufträgen, die in Dresden für das Ausland ausführt werden, ist noch eine Reihe Reliefs zu nennen, die H. Hultsch als plastischen Schmuck für ein Mausoleum zu liefern hat, welches die Königin von England ihrem verstorbenen Gemahl, dem Prinzregenten, bei Windsor erbauen läßt. Ebenso hat K. Kundmann, ein talentvoller Schüler Hähnel's, verschiedene Aufträge für Wien auszuführen, darunter sechs Figuren für die neue Schwarzenbergbrücke daselbst. Zwei fein charakterisirte Figuren, die Wissenschaft und der Handel, welche wir hievon sahen, stellen Treffliches in Aussicht. Schließlich sei noch eine „Nymphe“ erwähnt, an welcher Broßmann arbeitet und die einen nach dem Entwurfe des Architekten Giese in der Ausführung befindlichen Zierbrunnen auf dem Räknitzplatze in Dresden schmücken soll.

Zur Technik der modernen Oelmalerei.

Aus Anlaß eines vor Kurzem von uns mitgetheilten Artikels, in welchem, der bei der letzten Versammlung der deutschen Kunstgenossenschaft in Weimar geschehenen Anregung zufolge, die Gefahren der modernen Oelmalerei-Technik zur Sprache gebracht waren, erhalten wir von dem Unterzeichneten folgende Zuschrift:

„In Nr. 53 des vorigjährigen Jahrganges Ihres geschätzten Kunstjournals fand ich einen Aufsatz von A. v. Z. mit der Ueberschrift: „Ueber die Gefahren der modernen Oelmalerei-Technik“, worin die Ansicht ausgesprochen war, daß die Mumien-Farbe die Haltbarkeit der Gemälde beeinträchtige, und ward als Beweis hiefür der Fall, der bei einem, Hrn. v. Quandt gehörenden, werthvollen Oelgemälde von Kirner in München vorgekommen, angeführt, daß nämlich die Farbe des Gemäldes so erweicht worden sei, daß sie herunterzutreiben gedroht habe. An diesem Uebelstande ist meines Erachtens nicht die Farbe schuld, sondern wahrscheinlich Eiweißfirniß, der nicht zur Genüge mit Substanzen, die der Feuchtigkeit gehörig widerstehen, versetzt gewesen ist. Feuchte Luft in dem gegen Norden gelegenen, kühlen Zimmer, worin sich das Bild befunden hatte, hat wahrscheinlich diesen zu wenig Bindekraft besitzenden Eiweißfirniß mit der Zeit erweicht; derselbe ist unbeachtet in diesem schwierigen Zustande auf dem Gemälde geblieben, und hat allmählich die Oelfarbe erweicht, und den erwähnten Zustand des Bildes herbeigeführt. Ein ähnlicher Fall, der bei einem meiner Oelgemälde im letzten Herbste vorkam, hat diese Annahme bei mir hervorgerufen. Ich erhielt nämlich im Winter des vorigen Jahres ein bei einem der bedeutendsten Maler München's bestelltes großes Gemälde, welches der Künstler mit Eiweißfirniß überzogen hatte. Da das Gemälde eben von der Staffelei gekommen war, und die frischen Farben noch ziemlich stark ausdünsteten, so hing ich das Gemälde neben dem Ofen einer meiner Wohnstuben auf, wo es auch rasch trocknete. Im Sommer blieb es in diesem gegen Süden gelegenen, sehr warmen Zimmer, und war vollständig ausgetrocknet. Im September trat kalte Witterung ein, die auch bald eine recht kalte Temperatur meiner Zimmer zur Folge hatte. Da brachte uns plötzlich ein Nachmittag bei sehr feuchter Luft eine solche Wärme, daß es gewitterschwül zu nennen war. Ich benützte diesen Umstand dazu, durch Oeffnen meiner Fenster meine kalten Zimmer zu erwärmen. Als ich gegen Abend die Fenster schloß, sah ich, daß an meinen unter Glas befindlichen Bildern die Gläser so stark beschlagen, daß sie ganz undurchsichtig waren; meine Oelgemälde beachtete ich nicht. Acht bis vierzehn Tage später bemerkte ich, daß das oben erwähnte Oelgemälde voller dunkler Flecke von der Größe eines Thalers war, und als ich dieselben befühlte, fand ich das ganze Gemälde mit einer dicken, schmierigen Masse überzogen. Diese nasse, fleckig gewordene Masse war natürlich der nicht gehörig gedichtete Eiweißfirniß, an den sich die eindringende feuchtwarme Luft jenes Nachmittags, wie an die Bildergläser, angesetzt, und ihn vollständig er-

weicht hatte, ohne daß er bei der in den folgenden Tagen andauernden kalten Temperatur wieder hätte trocknen können. Ich entfernte diese weiche Masse nun sofort durch Abwaschen des Gemäldes, welches noch längere Zeit sich klebrig anfühlte, namentlich in den dunkleren, oelhaltigeren Partien der Malerei. Hätte ich diesen Zustand des Gemäldes nun nicht zufällig so bald nach seinem Entstehen durch die Fleckenbildung bemerkt, und wäre dieser erweichte Eiweißfirniß längere Zeit darauf geblieben, so würde derselbe unfehlbar auch die Oelfarben erweicht und aufgelöst, also denselben Zustand hervorgerufen haben, der sich an dem Gemälde von Kirner gezeigt hatte. Nur der so baldigen Entfernung des Eiweißschleims verdanke ich die unversehrte Erhaltung meines werthvollen Gemäldes. — In demselben Zimmer hing auch noch ein anderes, mit Eiweißfirniß überzogenes großes Gemälde von Professor Geyer, welches ich ebenfalls im vorigen Winter gleich nach seiner Vollendung erhalten hatte. Auf diesen Wasserfirniß hatte die eingedrungene feuchte Luft nicht den geringsten Einfluß gehabt; er war hart geblieben, da er hinreichend mit bindenden Substanzen gemischt gewesen war."

Rostock, den 17. Januar 1865.

v. Elderhorst.

Kleine Chronik.

Auszeichnungen. In Folge der vorigjährigen Ausstellungen zu Brüssel und Antwerpen sind die HH. Steinle in Frankfurt, Jakob-Jakobs in Antwerpen, und Neher in Stuttgart zu Offizieren des königlich belgischen Leopoldordens, die HH. C. Comte, Perin und Aug. Böhm in Paris, Ittenbach in Düsseldorf, Moerenhout in Antwerpen, Pfannenschmidt in Berlin, Förster und Echter in München, und Ruben in Wien zu Rittern desselben Ordens ernannt worden. — Hr. Feodor Dietz wurde zum Professor der Historienmalerei an der großherzoglich badischen Kunstschule in Karlsruhe ernannt.

Gottfried Semper weilte in den letzten Weinachtsferien in München und ward von dem jungen Könige von Bayern mit dem Auftrage betraut, für ein großes Festtheater — auf dem ohne Zweifel in erster Linie Richard Wagner's „Ring der Nibelungen" zur Darstellung kommen soll — einen Plan auszuarbeiten. Daran knüpfen sich Gerüchte über eine bevorstehende Berufung Semper's nach München, welches von dieser Akquisition des wohl bedeutendsten deutschen Architekten der Gegenwart eine Epoche in seiner stark in Verfall gerathenen Architekturentwicklung zu datiren haben dürfte. Wir behalten uns über die sonstigen Erwartungen, die sich für das Gesammtkunstleben unserer Zeit an eine umfassende praktische Wirksamkeit Semper's knüpfen müssen, eine besondere Betrachtung vor.

Zur Vollendung der Glasmalereien im Dom zu Köln hat der Freiherr v. Waldbott-Bassenheim-Bornheim einen Aufruf an die Standesgenossen des rheinisch-westphälischen Adels erlassen, worin er dieselben insbesondere zur Beschaffung der Mittel für die großen Fenster im Querschiffe und Langhause des Domes auffordert. Es sollen demnach bereits für sieben Fenster die Mittel angekündigt sein. Jedes derselben kostet etwa 1400 Thlr.

Das britische Museum hat für seine Manuskriptsammlung durch die Liberalität des Grafen Home eine werthvolle Bereicherung erhalten in der kostbaren illuminirten Handschrift, betitelt: „Jesu und der Jungfrau Maria Rosenkranz", etwa aus dem Jahre 1510. Die 52 Illustrationen stellen Scenen aus dem Leben Christi und der heiligen Jungfrau dar. Die Handschrift stammt aus dem Besitze der Königin Margaretha von Schottland, Gemahlin Jakob's IV. und Tochter Heinrich's VII., † 1539.

Unter den Bereicherungen der Pariser Museen sind hervorzuheben: im Hôtel Cluny eine treffliche Statue aus Marmor vom Jura, wahrscheinlich aus dem 15. Jahrhundert, die Jungfrau mit dem Kinde darstellend, französische Arbeit, früher in der Abtei zu Noirtiers; im Louvre ein Gemälde aus der alten Malerschule der Bourgogne, über welches die „Chronique des arts" von 1864, S. 77 nachzulesen ist.

In Birmingham ward vor einigen Wochen das neue Börsengebäude festlich eingeweiht. Der Bau ist von dem Architekten Eduard Holmes im gothischen Styl ausgeführt.

Von dem heutigen Athen mit seinen herrlichen Ruinen, seinen landschaftlichen Schönheiten und modernen Anlagen bieten die kürzlich in der Hinrichs'schen Buchhandlung zu Leipzig erschienenen „Vierundfünfzig Ansichten von Athen, photographirt von H. Beck", ein willkommenes Gesammtbild. Unter den mit besonderer Sorgfalt behandelten Spezialansichten befindet sich auch die des vor drei Jahren durch Strack aufgedeckten großen Theaters am Südabhange der Akropolis.

Die Versteigerung der berühmten Galerie Pourtalès, deren Katalog wir unter den „Neuigkeiten" unseres heutigen Anzeigers anführen, wird im Pariser hôtel des ventes vom 6. Februar bis 4. April stattfinden.

Lokales.

F. H. **Oesterreichischer Kunstverein.** Die trüben Tage des Eismonates haben wieder einmal recht die Schattenseiten des Kunstvereins Lokales gezeigt und uns das dringende Bedürfniß besserer Ausstellungs-Räumlichkeiten, wie sie denn auch im neuen Künstlerhause versprochen werden, lebhaft empfinden lassen. Es gibt Plätze in den Sälen des Kunstvereins, welche selbst zur Sommerzeit, in den Stunden heitersten Tageslichtes, ein heimliches Dämmern bewahren; andere wieder — und ein schön gemaltes Porträt Rahl's hatte unter dem letzten Uebelstande in diesem Monat auffallend zu leiden, — welche zu allen Zeiten durch ihr in einem Winkel von nur wenigen Graden einfallendes Seitenlicht auf stark impastirten Bildern, oder auf solchen, deren Leinwand gerippt ist, so störende Licht- und Schattenphänomene

erzeugen, daß jede malerische Wirkung unter dem Einflusse dieser Willkürlichkeiten des Zufalls untergehen muß. Bilder, die in solche Exile verbannt werden, sind von vorne herein verloren. Diese Plätze machen, wie das Grab, Alles gleich, arm und reich, jung und alt, warm und kalt, gut und schlecht, schlecht und recht. Der Vater vermag sein Kind nicht wiederzuerkennen, wenn er es an einem solchen Orte wiederzufinden genöthigt ist. An einem solchen fand sich z. B. auch Mücke's „Befreiung der heil. Adelheid (der deutschen Kaiserin) aus dem Kerker von Garda"; trotz der vielen Mühe, die wir uns gegeben, konnten wir nicht erkennen, ob das Bild mit Recht oder Unrecht das Todesurtheil getroffen. Nur eine junge weibliche Gestalt in einem mit Pelz verbrämten Mantel und Perlenschmuck im Haar ließ sich bemerken, welche von einem hohen Schlosse durch Stein und Gestrüpp herabgestiegen ist, und am Seeufer unten einen kleinen Kahn zu gewinnen sucht, in dem sie von zwei, wie es scheint, verhüllten Kriegern erwartet wird. In dem W. Richter'schen Bilde „Fürst Windischgrätz Dragoner im Gefechte bei Torfschuppen in Schleswig" scheint uns mehr Nachdruck auf das Porträt der Offiziere, die sich in diesem Gefechte ausgezeichnet haben, als auf die Bataillen-Scene selbst gelegt worden zu sein. Unter den Genrebildern höheren Styls heben wir zuerst ein großes Bild von Alois Schönn hervor, welches der Künstler im Auftrage des Staatsministeriums ausgeführt hat. Es stellt den „Auszug der Tyroler Studenten aus Wien zur Landesvertheidigung 1848" dar. Was uns für dieses Bild besonders eingenommen hat, ist namentlich der frische, kernhafte Zug der achtundvierziger Begeisterung, die damals Alt und Jung mit fortgerissen, auch diejenigen, die es später geleugnet und heute vergessen haben. In der großen Halle des Südbahnhofes sind die kriegerisch gerüsteten jungen Kämpfer versammelt. Zur Linken suchen schon Einige Plätze im Train zu gewinnen, im Hintergrunde labt man sich noch an Bacchus' und Gambrinus' Gaben. Ganz vorne tauschen etliche Stundenten Liebeszeichen mit den scheidenden Eltern, Geschwistern und Freunden aus. Inmitten wird eine große Schaar Knieender mit ihrer großen deutschen Fahne von dem tapfern Haspinger, dem Nestor der Tyroler Landesvertheidigung gesegnet, der auf einer Mauerbrüstung steht und von einigen Studenten bei seinem frommen Wirken unterstützt wird. Wenn wir etwas gegen dieses sorgsam ausgeführte Bild bemerken sollten, so wäre es die Auffassung des Haspinger als eines ganz hinfälligen alten Mannes, den auch nicht die Begeisterung mehr aus seiner Schwäche aufzurichten vermag, während doch der tapfere Kapuziner als ein Mann von ungewöhnlicher Fähigkeit und Kraft, die er noch in der letzten Zeit seines Lebens gezeigt haben soll, geschildert wird. Auch scheint uns die starke Verstreuung des Lichtes der Wirkung des Bildes etwas abträglich zu sein. Jedenfalls aber ist es erfreulich, daß der Künstler durch den Auftrag des Staatsministeriums Gelegenheit erhielt, seine künstleriche Kraft wieder an einem größeren Bilde zu erproben. In der „triumphirenden Unschuld" von Professor Lerius in Antwerpen haben wir ein ganz modernes Gegenstück unserer heil. Justina im Belvedere zu sehen bekommen. Ein junges, schwächlich gestaltetes blondes Mädchen sitzt mit zerrauftem, sich sträubendem Haar, mit einem Ausdruck im bleichen Gesicht, der dem Fieberwahnsinn auf's Haar ähnlich sieht, aufgerichtet vor ihrem ärmlichen Lager, deckt mit ihrem zerrissenen Hemde die Blößen ihrer mageren Schönheit und hält in der rechten, zum nochmaligen Stoße ausholenden Hand einen blutigen Dolch. Ein reich kostümirter dicker Mann, der, wie es scheint, ganz ritterlich das Lager in Wehr und Waffen mit Mantel, Schwert und Dolch bestieg, läßt von der eigenen Waffe in's Herz getroffen, das Mädchen aus seinen Armen. Im Hintergrunde zählt die Rabenmutter ganz gleichgiltig den empfangenen Lohn. Alles Greuel und Abscheulichkeit, mit einem Aufwand von nicht gewöhnlichen technischen Mitteln in Scene gesetzt. Das ungewöhnlich theure Kunstwerk hat auf uns den Eindruck von nicht zu erwehrender Widerlichkeit gemacht, sodaß uns ein zweites Bild dieses Künstlers, „der verfehlte Beruf" genannt, fast wie ein Selbstbekenntniß erscheinen wollte. Versöhnend wirkten dagegen „die Brautgeschenke" von Nordenberg in Düsseldorf, der uns in lebendiger Darstellung das bescheidene Familienglück eines norwegischen Bauernhauses erblicken läßt, und die Diebsstücklein in Litschauer's „Nacht und Morgen." In der Behandlung dieses Düsseldorfer Künstlers wird wohl Niemand mehr den ehemaligen Schüler Waldmüller's erkennen. — Unter den Porträtmalern hat Rahl seine diesmaligen Kollegen durch Kraft und Lebendigkeit der Farbe weit überboten. Auf einem der Bilder trieb das schräge Licht seiner ersten Aufstellung ein phantastisches Unwesen. Durch die Unebenheiten des gerippten Grundes kamen bei der schlechten Beleuchtung Lichter und Schatten zu Tage, welche die Harmonie der Farbe aufhoben, und auch die Zeichnung des Kopfes beeinträchtigten. Besser vermochten die Porträts des österreichischen Botschafters in Rom und seines Bruders Heinrich, dann die beiden Kinder Dr. Aug. Bach's zu wirken. Später wurden die Bilder etwas besser gehängt. Auch die anderen Porträts hatten durch die Ungunst des Lichtes zu leiden. Wir heben unter denselben hervor: Aigner's weibliches Porträt, das Bildniß Kriehuber's von August George (Maske von G. A. Mayer) und der etwas hart gemalte Kopf des Dichters Grillparzer von Angeli. Unter den Thierstücken zieht namentlich eine lebendig dargestellte Kampfscene eines Stiers, der sich wild gegen mehrere Wölfe vertheidigt und einen von ihnen mit seinem Horne durchbohrt, die Beschauer an. Das Bild, das in der Kunst des Vortrages vorzüglich genannt werden kann, ist von Verlat in Antwerpen. Unter den auch diesmal an Zahl überwiegenden Landschaften sind als die vorzüglichsten „das alte Athen" und zwar die Hauptansicht von den Gärten der Venus aus gesehen, von Hoffmann, sowie Morten-Müller's mit Düsseldorfer Gewissenhaftigkeit und Geschicklichkeit behandelter „Kiefer Wald", Leu's effektvolle „italienische Landschaft", Selleny's „Schloß Planta bei Meran" und Otto's gut komponirte, aber wie uns scheint, in der Farbenskala zu tief gehaltene „Villa d'Este" zu bezeichnen. Hoffmann's von gediegener Bildung und ernstem Studium zeugendes, farbenschönes Bild wurde in diesen Blättern bereits ausführlich beschrieben. Einige gute Aenderungen in dem figürlichen Theile und in den antiken Gebäuden des Mittelgrundes, welche seitdem auf Anrathen Rahl's von dem Künstler vorgenommen wurden, sind dem Bilde von Vortheil gewesen. Hoffmann hat überdies noch vier Skizzen aus Athen ausgestellt, den „Fluß Ilissos", „das Stadium", den „Areopag" und den Hügel „Museion." Als verdienstlich erwähnen wir noch die Landschaften von Remi v.

Haanen, Haushofer, Marko und Ranzoni. Im Uebrigen sind Obermüllner's Heiligenblut, Braun's Scene aus Schleswig-Holstein, und Kaiser's Aquarell-Kopien nach Tizian's Danae und Rubens' „Mutter Maria zieht dem Leichnam ihres Sohnes einen Dorn aus dem Haupte", endlich Seelos' „Liebeszeichen" und „Bauernküche aus Südtyrol" von einiger Bedeutung. — Ueber die neuliche Generalversammlung des Kunstvereins behalten wir uns ein besonderes Referat vor.

Der Schlachtenmaler Wilhelm Emélé, einer unserer begabtesten und strebsamsten jüngeren Künstler, wurde von dem Hrn. Erzherzog Albrecht mit dem Auftrage betraut, ein großes Gemälde von der Schlacht bei Würzburg (3. September 1796) auszuführen. Es war bekanntlich diese Reiterschlacht, in welcher der Erzherzog Karl glorreichen Andenkens dem Marschall Jourdan den letzten entscheidenden Schlag beibrachte, und welche auch namentlich Moreau's Rückzug aus Süddeutschland im Gefolge hatte. Die Farbenskizze zu dem Bilde, für welches Emélé schon mehrere Jahre lang mit Kostüm- und Terrainstudien an Ort und Stelle beschäftigt war, hat den vollen Beifall des Bestellers erhalten. Die übrigen Schlachtfelder des Erzherzogs Karl hat der Künstler ebenfalls auf mehreren Reisen zu Gegenständen seines eingehenden Studiums gemacht, und sind aus seinem Atelier ganz kürzlich zwei von dem Hrn. Grafen Viktor Wimpfen bestellte Bilder hervorgegangen, deren eines eine Scene aus der Schlacht von Aspern zum Gegenstande hat. Wir freuen uns, in diesen Aufträgen Hrn. Emélé eine Bahn angewiesen zu sehen, auf welcher er sein Talent in einer würdigen Weise künstlerisch zu verwerthen im Stande ist.

Das österreichische Museum hat, außer dem Kataloge seiner Winterausstellung, noch ein besonderes Verzeichniß der in diesen Blättern mehrfach erwähnten Bock'schen Sammlung aus den Gebieten der textilen Kunst, 404 Nummern umfassend, veröffentlicht. — Die Vorträge des Direktors v. Eitelberger und des Professors Schrötter nehmen ihren Fortgang; Ersterer behandelte in den beiden letztverflossenen Wochen die im Museum befindlichen Büsten von Alessandro Vittoria und die Dürer'schen Handzeichnungen, deren Ausstellung in den letzten Tagen aus den Schätzen des Fürsten Liechtenstein eine Vermehrung erhalten hat. Außerdem wurden zahlreiche ältere und moderne Kunstwerke, orientalische Goldarbeiten und Emails, Terrakotten, merkwürdige Stickereien und Lederarbeiten aus Kroatien und Slavonien u. a. m. im Museum zur Ausstellung gebracht.

Professor Radnitzky hat für die bevorstehende Jubelfeier der hiesigen Universität den Entwurf zu einer Medaille ausgeführt, welche auf ihrer Vorderseite das Bildniß Herzog Rudolph's IV., des Stifters der Hochschule, auf ihrer Rückseite eine Allegorie der Wissenschaft zeigt. Wir heben bei dieser Gelegenheit aus der stattlichen Anzahl der in letzter Zeit ausgeführten Arbeiten dieses trefflichen Künstlers folgende hervor: eine Gedenkmünze auf die Fr. Erzherzogin Hildegarde, mit deren Reliefbrustbild und einer Caritas auf dem Revers, eine durch markante Aehnlichkeit und schöne Auffassung ausgezeichnete Porträtmedaille des Kaisers Maximilian I. von Mexiko, desgleichen des Botanikers v. Martius in München und des Frhn. v. Scheuchenstuel, die Enthüllungsmedaille für das Prinz Eugen-Monument, endlich zwei Preismedaillen für die hiesige Gartenbaugesellschaft mit schönen Idealköpfen der Flora und Pomona.

„Alt- und Neu-Wien in seinen Bauwerken", die von Hrn. Karl Weiß zur letzten Architektenversammlung verfaßte Festschrift, erfährt eine zweite verbesserte und vermehrte Auflage, in welche u. A. die Paläste der HH. Erzherzoge Ludwig Viktor und Wilhelm, die neue Kirche bei den Weißgärbern und das akademische Gymnasium aufgenommen werden sollen. Diese Auflage wird selbstverständlich auch in den Handel kommen, während die erste nur für die Festtheilnehmer bestimmt war.

C. **Vom Frhn. Alfred v. Erggelet** sahen wir dieser Tage in der Kunsthandlung des Hrn. Sedelmeyer zwei Bilder, welche von der Begabung dieses jungen Künstlers ein rühmliches Zeugniß ablegen. Das eine, größere stellt eine Scene nach einem Sturm an der Meeresküste dar, an welche die noch brausenden Wogen den halbentseelten Leichnam einer Schiffbrüchigen getrieben haben. Die zarte Frauengestalt liegt am Boden hingestreckt, neben ihr der treue Hund, ihr einziger Begleiter aus der Todesgefahr, der mit klagendem Geheul in die Wolken emporschaut, aus denen soeben der erste lichte Tagesstrahl wieder hervorbricht. In der Durchführung, namentlich der Thiere — auch das andere Bild stellt einen Hund dar — zeigt sich ein glückliches und ernstes Streben. Warum hat der Künstler die beiden Bilder nicht im österreichischen Kunstverein zur Ausstellung gebracht?

F. H. **Aus dem Finanzministerium.** Es wird beabsichtigt, den großen Empfangssaal in dem ehemaligen Palaste des Prinzen Eugen von Savoyen, dem jetzigen Finanzministerium, restauriren zu lassen. Diese Restauration soll sich zumeist auf die Wände des Saales erstrecken, da die Eintheilung der Decke und die alten Fresken daran noch ziemlich erhalten sind. Man scheint jedoch noch nicht darüber im Reinen zu sein, woher die Mittel für diese Wiederherstellung genommen werden sollen. Auch verlautet noch nichts, ob man über die nicht minder wichtige Wahl des Künstlers schon zu einem definitiven Entschlusse gekommen ist. Einstweilen hat Hr. Professor Rösner, als Mitglied der Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, ein Restaurationsprojekt vorgelegt.

Oberbaurath van der Nüll hat sich nach Florenz begeben, um — der an ihn ergangenen Einladung zufolge — an der Jury theilzunehmen, welche die von uns auf S. 255 des vor. Jahrg. besprochenen Konkurrenz-Projekte für den Ausbau der dortigen Dom-Façade beurtheilen soll.

Briefkasten der Redaktion: 21.—27. Januar: F. P in München: Die Versendung erfolgt; Weiteres brieflich. — A. W. und G F W. in Berlin: Wird brieflich beantwortet. — W hier: Wir bitten wiederholt, nur baldigst den Anfang zu machen; wegen des Exemplars ersuchen wir Sie um direktes Einvernehmen mit unserer Expedition

Briefkasten der Expedition: 1.—27. Januar: Hrn Hauptm. P. in Cattaro: Erhalten und Nrn. 1—3 abgesandt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Anzeiger der Recensionen über bildende Kunst.

Zu Nr. 4. **Erscheint gratis.** 28. Jänner

Wien. Insertionsgb. für die 3-gesp. Zeile 5 kr. = 1 Ngr., die 2-gesp. 10 kr. = 2 Ngr., ganzsp. 15 kr. = 3 Ngr. (excl. Stempel). 1865.
Beilagegebühr fl. 3 = 2 Thlr. (excl. Stempel)

Notizen.

Kunstauktion. Montag, den 30. d. M. und folgende Tage von halb 4 bis 8 Uhr Abends findet in der Kunsthandlung von A. Posonyi hieselbst, Stadt, Kärthnerstraße 18 im 1. Stock die Versteigerung der von Herrn Fr. Billhuber hinterlassenen Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Handzeichnungen, Prachtwerke und sonstigen Kunstbücher statt. Der von genannter Handlung ausgegebene Katalog umfaßt gegen 800 Nummern.

Preisausschreibung. Die evangelische Gemeinde in Essen hat für den Plan zur Erbauung einer Kirche nebst Pfarrwohnung eine Konkurrenz ausgeschrieben. Die einzusendenden Pläne werden von einer Kommission, welche aus den HH. Regierungsrath Krüger in Düsseldorf, Baurath Hase in Hannover, Dombaumeister Voigtel in Köln und zwei Vertretern der Gemeinde besteht, beurtheilt werden. Für die zwei bestbefundenen Pläne sind Prämien von 50 und 25 Friedrichsd'ors ausgesetzt. Nähere Auskunft ertheilt Herr Pfarrer Jonghaus in Essen.

Rheinischer Kunstverein. Die in dem Rheinischen Gesammtverein verbundenen Kunstvereine zu Karlsruhe, Darmstadt, Freiburg, Mainz, Mannheim, Straßburg und Stuttgart werden in dem Jahre 1865 ihre neunundzwanzigste Kunstausstellung veranstalten, und zwar wird dieselbe:

1) in Freiburg vom 15. April bis 10. Mai,
2) „ Straßburg „ 11. Mai „ 9. Juni,
3) „ Mainz „ 10. Juni „ 7. Juli,
4) „ Darmstadt „ 8. Juli „ 2. August,
5) „ Karlsruhe „ 3. August „ 28. August,
6) „ Mannheim „ 29. August „ 23. Sept.
7) „ Stuttgart „ 24. Septemb. „ 19. Oktob.

stattfinden. Alle Künstler, ohne Unterschied des Vaterlandes, sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden und bereiteten Arbeiten baldigst, wo immer möglich vor dem 1. April 1865, nach Freiburg einzusenden unter der Adresse des Kunstvereins in Freiburg. Die verbundenen Rheinischen Kunstvereine übernehmen für die nächste Ausstellung den Künstlern und Einsendern von Kunstwerken gegenüber folgende Verpflichtungen:

1) Der Rheinische Gesammtverein trägt die Kosten der Zu- und Rückfracht, insofern das Gewicht derselben mit Einbegriff der Verpackung anderthalb Zollzentner (75 Kilogramme) nicht übersteigt, jedoch nicht außerhalb des Bereiches von Paris, Lyon, Mailand, München, Prag, Berlin, Hamburg, Brüssel und Amsterdam.

Kunstwerke, welche von Orten außerhalb dieses eben bezeichneten Bereiches eingesendet werden sollten, oder das angegebene Gewicht übersteigen, können nur nach vorheriger Anfrage bei einem der verbundenen Vereine und nach erfolgter Zusage von Seiten desselben in den Turnus aufgenommen werden.

Unter der Rückfracht, welche der Gesammtverein übernimmt, sind immer nur die Kosten der Zurücksendung der betreffenden Kunstgegenstände an den Ort, von woher sie eingeschickt worden sind, nach gänzlich durchlaufenem Turnus, mit Einschluß der Kosten der Verpackung, zu verstehen. Verlangt der Eigenthümer, daß ein Kunstwerk nach durchlaufenem Turnus an einen andern Ort, oder daß dasselbe vor beendigtem Turnus irgendwohin versendet werden soll, so besorgt zwar der Rheinische Verein die Verpackung und Spedition, trägt aber nicht die Kosten der Versendung. Ebenso hat der Künstler, welcher Bilder während des Laufes des Turnus herausnimmt, und sie später wieder einsendet, die durch diese Wiederaufnahme entstandenen Kosten selbst zu tragen. Demnach werden bei dem Empfang der Kunstwerke von Seiten des Vereines immer nur die eigentlichen Frachtkosten, gegen Vorlegung der Originalfrachtbriefe, bezahlt, und keinerlei Nachnahme vergütet, oder, wo die letzteren ausnahmsweise bezahlt werden, werden sie bei der Zurücksendung der Kunstwerke durch Nachnahme wieder eingezogen.

2) Die Zusendungen werden vor dem 1. April in Freiburg erwartet. Spätere Zusendungen werden zwar sowohl in Straßburg als bei den im Turnus später folgenden Vereinen angenommen, jedoch es fallen bei solchen, die nach dem 30. Juni eintreffen, die Kosten bei Zu- und Rücksendung dem Einsender zur Last.

3) Kunstwerke, welche schon in einer früheren Ausstellung des Rheinischen Vereines sich befunden haben, werden nicht zum zweitenmal angenommen.

4) Um die Ausstellung vor dem Zudrange unwürdiger Werke möglichst zu schützen, wird der Vorstand der ersten der sieben Einzelvereine bei ihm zweifelhaft scheinender Zulassungsfähigkeit eines bei ihm eingekommenen Werkes mittelst geheimer Abstimmung darüber entscheiden. Wird diese Entscheidung von dem im Turnus nächstfolgenden Vorstande mittelst eben solcher Abstimmung bestätigt, so wird der Einsender hiervon sogleich benachrichtigt, und ihm zur Zurücknahme seines Werkes ein angemessener Termin anberaumt, nach dessen Ablauf die Zurücksendung desselben auf seine Kosten erfolgt. Nur die beiden ersten Vereine, bei denen ein oder mehrere Werke einkommen, haben eine Entscheidung über Zulassungsfähigkeit.

5) Das ebenerwähnte Verfahren der Zurücksendung findet auch bei Kopien und Studien statt, die von der Ausstellung unbedingt ausgeschlossen sind.

6) Jeder der verbundenen Vereine hat für sich die Verpflichtung, die Kunstwerke auf das Sorgfältigste zu bewahren, und namentlich auch für die bestmögliche Verpackung, bei plastischen Gegenständen unter Zuziehung von Sachverständigen, Sorge zu tragen; die Gefahr des Transportes ist von dem Eigenthümer oder Einsender zu tragen.

7) Nach vollendetem Turnus werden die nicht angekauften Kunstwerke sobald als möglich an die Einsender zurückbefördert, oder, wenn ihnen vor dem Schlusse des Turnus eine andere Bestimmung geworden ist, an den Ort dieser Bestimmung geschickt. Der Ankauf der Kunstwerke wird den betreffenden Künstlern von demjenigen Einzelverein, bei welchem derselbe stattgehabt hat, sofort angezeigt, und auch von diesem die Zahlung geleistet.

Die HH. Künstler haben folgende Obliegenheiten:

1) Die Zusendungen sollen vor dem 1. April 1865 in Freiburg eintreffen.

2) Zusendungen auf Kosten des Vereins dürfen nicht auf der fahrenden Post oder durch Schnellfuhren, sondern nur durch Spediteure und gewöhnliche Frachtfuhren oder Schiffsgelegenheiten oder Eisenbahnen geschehen.

3) Unnöthiges Gewicht, also zu schwere Rahmen und Kisten, müssen vermieden werden.

4) Bei der Verpackung ist insbesondere Folgendes zu beobachten: Nie darf mehr als ein Werk in eine Kiste verpackt werden. Sollten, dieser Bestimmung entgegen, Kisten eingesendet werden, die mehr als ein Kunstwerk enthalten,

so wird der Verein für jedes der darin enthaltenen Kunstwerke auf Rechnung des Einsenders eine besondere Kiste anfertigen lassen. Die Kisten sollen mit Papier von dunkler Farbe ausgeklebt, und die Gemälde darin mit Schrauben in der Art befestigt sein, daß jedes derselben mit seiner Kiste aufgehängt werden kann. Zum Verschluß der Kisten sind keine Schrauben mit flachen, sondern solche mit runden Köpfen anzuwenden. Die Kiste darf nicht größer sein, als das Bild oder sonstige Kunstwerk es erfordert. Der Deckel muß mit Schrauben befestigt, sämmtliche Fugen mit starkem Papier verklebt, und eben so wie die Kiste stark genug sein, um nicht eingedrückt zu werden. Mangelt eines dieser Erfordernisse, so kann dadurch nur Schaden, und nach Umständen die Nachnahme der nöthig gewordenen Reparaturkosten für den Einsender erwachsen.

5) Da die Zu- und Rücksendungen auf Gefahr des Eigenthümers oder Einsenders geschehen, so wird bei dem Oeffnen und Schließen der Kisten bei allenfalsigen Beschädigungen ein Protokoll darüber aufgenommen. Dieses Protokoll müssen die Zusender als Beweis gegen sich gelten lassen.

6) Die Künstler haben ihren Kunstwerken eine möglichst genaue Bezeichnung des Gegenstandes, wie des Preises (in rheinischen Gulden, preußischen Thalern oder französischen Franken) und ihre weitere Bestimmung für den Fall, daß dieselben nicht gekauft werden sollten, neben ihrer vollständigen Adresse, auf einem innerhalb der Kiste am Deckel und nicht hinten am Bilde befestigten Zettel beizufügen. Wenn wegen Mangel gehöriger Adressen Bilder als unabsendbar zurück bleiben, so haben die betreffenden Künstler ihre Reklamationen bei dem Rheinischen Vereins-Präsidenten Herrn Professor Felsing in Darmstadt, einzusenden. Diejenigen Kunstwerke, bei deren Einsendung der Preis nicht angegeben ist, werden bei den Ankäufen für die Vereine nicht berücksichtigt. Bei den Zahlungen werden die preußischen Thaler zu 1 fl. 45 kr. und die französischen Franken zu 28 kr. rheinisch berechnet; die Künstler haben darüber an dem Ort, wo der Ankauf geschehen ist, zu verfügen, außerdem aber die Kosten der Uebermachung der Gelder zu übernehmen.

7) Kunstwerke, die sich schon in den Händen von Kunsthändlern oder Privaten befinden, können auf den Ausstellungen zugelassen werden, bleiben jedoch von Vereinsankäufen ausgeschlossen; auch sind, wie bemerkt, Kopien und Studien von der Ausstellung ausgeschlossen.

8) Französische Kunstgegenstände sollen durch die Vermittlung des Kunstvereins in Straßburg ein- und zurückgesendet werden.

9) Zusendungen, welche von Seiten nicht französischer Künstler unmittelbar an den Verein in Straßburg gerichtet werden, sind wo möglich über Kehl zu senden und an das Speditionsgeschäft Schaaff & Lauth in Kehl zu adressiren. Wenn durch Nichtberücksichtigung der Bestimmungen 8 und 9 Mehrkosten entstehen sollten, so fallen dieselben den Einsendern zur Last, welche sie veranlaßt haben.

10) Bei Kunstwerken von Belgischen Künstlern sichert der Rheinische Kunstverein die Uebernahme der Kosten der Zu- und Rückfracht nur in dem Falle zu, wenn die Herren Künstler die Spedition ihrer Werke und die Erledigung aller Formalitäten dem Handelshause des Herrn François Jongen in Lüttich übertragen.

11) Die Herren Künstler zu München werden ersucht, die Spedition ihrer Werke durch Seb. Pichler sel. Erben stattfinden zu lassen.

Der Rheinische Kunstverein sieht auch mit Vergnügen der Einsendung von Radirungen u. s. w. nach eigenen Kompositionen der Künstler entgegen, da er es als seine Aufgabe betrachtet, auch diesen Zweig der Kunst zu berücksichtigen, geeigneten Falles durch Annahme derartiger Blätter als Vereinsblätter. Außerdem werden die Herren Kupfer- und Stahlstecher, Lithographen und Photographen noch besonders aufgefordert, ihre Arbeiten, ehe sie in den Kunsthandel kommen, den Vereinsvorständen bekannt werden zu lassen, insofern sich dieselben zu Vereinsblättern eignen.

Eingegangene Neuigkeiten.

Christ, W., Beiträge zur Geschichte der Antikensammlungen Münchens. Aus den Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wissenschaften. 1. Kl., Bd. X., Abth. 2. München, 1864. 43 S. 4 und 3 Taff.

Fisher, Jos, Facsimiles of original studies by Michael Angelo in the University Galleries, Oxford. London, Bell & Daldy. 1865. 4.

— Facsimiles of original studies by Raffaelle in the University Galleries, Oxford. London, Bell & Daldy. 1865. 4

Fournier, Th., Rom und die Campagna. Neuer Führer für Reisende. Zwei Theile in einem Bande. Mit 2 Plänen und 1 Karte. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig, E. A. Seemann. 1865. 8.

Grimm, Hermann, Ueber Künstler und Kunstwerke. Januar 1865. Berlin, F. Dümmler. 24 S. 8. 1/6 Rthlr.

Lemcke, C., Populäre Aesthetik. Dritte Lieferung (Schluß). Leipzig, E. A. Seemann. 1865. 8.

Lübke, W., Ueber alte Oefen in der Schweiz, namentlich im Kanton Zürich. Aus den „Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich“, XXIX. Zürich, 1865. 44 S. 4 und 2 Taff.

Michaelis, Ad., Die Verurtheilung des Marsyas auf einer Vase aus Ruvo. Einladungsschrift zum Winckelmannsfest in Greifswald. Greifswald, 1864. 18 S. 4 und 2 Taff.

Michaelis, A., Il Dio Pan colle Ore e con Ninfe su rilievi votivi greci. Estratto dagli Annali dell' Inst. di corr. arch. T. XXXV., p. 292 — 336.

Müller, Fr., Klunzinger, K., und Seubert, A., Die Künstler aller Zeiten und Völker. Neuestes Künstler-Lexikon, Bd. III, 37. — 39. Lieferung. (Schluß des Werkes.) Stuttgart, Ebner & Seubert. 1864. 8.

Reifferscheid, A., De Larum picturis Pompeianis. Estratto dagli Annali dell' Inst. di corr. arch. T. XXXV, p. 121 — 134. 8.

— De ara Veneris genetricis. Estratto dagli Annali dell' Inst. di corr. arch. T. XXXV, p. 361 — 372.

Riegel, E. H., Grundriß der bildenden Künste. Eine allgemeine Kunstlehre. Hannover, Rümpler. 1865. 8.

Unger, M., Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei alter und neuer Kunst. Ein Beitrag zur gründlichen Kenntniß der Meister. (Supplement zu seinem Werke: „das Wesen der Malerei“.) Leipzig, H. Schultze. 1865. X und 390 S. 8. 2 Thlr. 3 fl. 60 kr. ö. W.

Wessely, J. E., Wallerant Vaillant. Verzeichniß seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter. Wien, Braumüller. 1865. 8.

Catalogue des objets d'art et de haute curiosité, des tableaux anciens et modernes, dessins, médailles, qui composent les collections de feu M. le comte de Pourtalès-Gorgier. Trois vols in 8°, XII—472 p. Paris, imp. Pillet fils aîné. 1864.

Du Cleuzion, Henri, L' Oeuvre, Oeuvre de Delacroix. Paris, Marpon, 1864. In 12, 72 p 1864.

Guettier, A., Histoire des écoles impériales d'arts et métiers. Liancourt. Compiègne. Beaupréau. Châlons. Angers. Aix. Paris et Saint-Nicolas. In 8°, XI — 440 p. 1864.

Lamennais, F., De l'art et du beau. Tiré du 3e volume de l'Esquisse d'une philosophie. (1841). Paris, Garnier fr. 1865. 8.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

№ 5. Vierter Jahrgang.

Recensionen
und
Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 4. Februar 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland $1\frac{1}{4}$, $2\frac{1}{2}$, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt. 1 — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Ein bisher verkanntes Bild von Rafael im Belvedere zu Wien.

Von Otto Mündler.

Bilder umtaufen ist immer ein mißliches Ding, besonders wenn der neue Name einem keineswegs unbekannten Werke, sondern vielmehr einem Bilde gegeben werden soll, welches in einer weltberühmten öffentlichen Galerie den Augen des kunstgebildeten Publikums von jeher offen lag. Nichtsdestoweniger halte ich es für meine Pflicht, von einer solchen Neubenennung, durch welche, wenn sie als zu Recht bestehend anerkannt werden muß, die Galerie des Belvedere um nichts Geringeres, als einen Rafael bereichert wird, in diesen Blättern Mittheilung zu machen. Ich bin dabei von vornherein auf manchen Widerspruch gefaßt, kann das hier niedergelegte Votum jedoch mit voller Ueberzeugung als ein durch die gewichtigsten Gründe für mich gebotenes bezeichnen, dessen Richtigkeit sich mir bei wiederholter Besichtigung und Besprechung des Bildes mit urtheilsfähigen Freunden und bei gewissenhafter Prüfung aller mir zur Verfügung stehenden Daten immer mehr und mehr bestätigt hat. Ich glaube übrigens hier zum besseren Verständniß die Bemerkung anknüpfen zu müssen, daß in der Mehrzahl von Fällen die Bestimmung der Urheberschaft eines Bildes oder eines Kunstwerkes überhaupt nicht auf dem mühsamen Wege der Prüfung und Abwägung zu erlangen, daß sie vielmehr Sache des augenblicklichen Eindruckes ist, indem bei dem Anblick eines Kunstwerkes, namentlich wenn nicht jahrelange Bekanntschaft mit demselben die Frische des Eindrucks abgestumpft hat, dessen Styl, Charakter, Farbenstimmung, Behandlungsweise, kurz Alles, was zu den Eigenthümlichkeiten des Künstlers gehört, auf das im Allgemeinen geübte, im Besonderen mit den Werken des fraglichen Künstlers vertraute Auge als Totalität einwirkt und mit der Schnelligkeit des zündenden Schlages im Geiste eine Ueberzeugung hervorbringt, welche sodann allerdings die Probe einer eingehenden Prüfung zu bestehen hat.

Das Bild nun, um das es sich handelt, ist Nr. 49 im zweiten Saale der italienischen Schulen und trägt im Kataloge der Galerie, zweite Aufl., S. 14 die überkommene Bezeichnung: „In der Art des Giovanni Bellino.“ Es ist das im Profil genommene Brustbild einer Frau von mittleren Jahren, auf Holz gemalt, 1 Fuß 4 Zoll hoch, und 1 Fuß breit. Gleich beim ersten Anblick muß die große Aehnlichkeit des Bildes mit dem berühmten Porträt der Maddalena Doni im Palazzo Pitti Jedem, der sich dieses köstlichen Werkes lebhaft erinnert, schlagend einleuchten. Nur daß die Frau des Wiener Bildes einen schlichteren, matronalen Typus hat. Sie trägt ein einfaches, bräunlich rothes Mieder, welches den vollen Busen straff umschließt; Hals und Nacken sind völlig frei; über dem dunklen, schlicht anliegenden Haar sitzt ein weißes Häubchen mit einem fein ausgeführten gewürfelten Rande, von welchem ein Schleier über Haar und Stirn bis gegen die Augenbrauen herabhängt.

Beim Vergleiche mit der Maddalena Doni fällt ein gewisser fast verdrießlicher Ernst des Ausdruckes auf. Es ist, als ob die Frau dem schönen Maler gegenüber ihren Mangel körperlichen Liebreizes mit Bedauern em-

pfunden hätte. Wie der Liebreiz in den Zügen des Vorbildes, so mangelt hier auch der Schmuck, der Hals und Brust der Maddalena Doni ziert. Die ganze Anordnung des Wiener Bildes ist eine einfachere. Das Mieder ist nicht jenes glänzend rothe, dunkelblau eingefaßte, mit den Aermeln von himmelblauem, gewässertem Damast; der Kopf hebt sich nicht, wie dort, fast ganz von vorn gesehen, gegen den hellen Himmel ab; der Grund wird hier vielmehr von einer dunklen Wand gebildet, nur in der linken Ecke öffnet ein Fenster die Aussicht in's Freie. Auch die malerische Behandlung ist höchst anspruchlos, ohne allen Prunk. Doch eben in dieser Einfachheit der Mittel verräth sich Zug für Zug der große Meister. Die Modellirung namentlich ist mit sehr Wenigem bewirkt, aber von der größten Feinheit; besonders ansprechend erscheint die bräunliche Abtönung des Halses, und gewiß würde in das Werk des jugendlichen Meisters noch mehr von der liebevollen Sorgfalt und Vollendung übergegangen sein, die wir in dem Bildnisse der Maddalena Doni bewundern, wenn sein Auge mit mehr Behagen auf den Zügen seines Vorbildes hätte ruhen können. Die Landschaft, mit den bekannten frei stehenden Bäumchen der Perugino'schen Schule, verräth, obwohl flüchtig ausgeführt, unverkennbar die Züge der Rafael'schen Schrift. Was nun aber vor Allem den großen Meister kennzeichnet, ist die unendliche Klarheit und Helligkeit des Tons. Das Licht, das von diesem Kopf ausgeht, ist überraschend. Selbst die Nachbarschaft der ihn rings umgebenden Venetianer hält er vollkommen aus. Diese Eigenschaft und dazu die allen echten, besonders den früheren Rafael'schen Werken eigenthümliche „Blondheit“ der Lichter bildet eines der schlagendsten Kriterien für die neue Benennung. Und zwar ist es wahrscheinlich, daß der Meister das Wiener Bild gleich nach der Maddalena Doni, um 1506 oder Anfangs 1507 gemalt hat. Demnach böte sich wenige Schritte davon entfernt, in dem anstoßenden Saale, ein passender Gegenstand des Vergleiches dar, indem die „h. Jungfrau im Grünen“ mit demselben Jahr 1506 bezeichnet ist, ein Bild, welches (im Vorübergehen gesagt) seiner Schönheit, seiner schlagenden Echtheit und seiner seltenen, ganz kleine Stellen abgerechnet, wirklich wunderbaren Erhaltung nach den kostbarsten Perlen des Belvedere beizuzählen ist. Zu demselben Ergebniß, das wir hier befürworten, gelangt man auf dem Wege der Ausschließung, durch negative Gründe. Den florentinischen Ursprung unseres Bildnisses zugegeben, — und kaum wird irgend Jemand denselben bestreiten wollen, — so fragen wir: wer hätte in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Florenz dergleichen zu schaffen vermocht? Fra Bartolommeo und der viel jüngere Andrea del Sarto bleiben von vornherein ausgeschlossen, Pietro Perugino ist ungleich dünner und gläserner, Lorenzo di Credi's Modellirung ist, nach der Weise des Lionardo, sorgfältiger, aber auch härter, glatter und mühsamer, Ridolfo Ghirlandajo erreicht nun und nimmermehr diese Beseelung, diese Festigkeit und Sicherheit der Zeichnung, diese Gediegenheit des Farbenauftrags, verbunden mit dieser leuchtenden Klarheit. Und ähnlich ist es mit allen Andern: kurz es läßt sich außer Rafael kein Meister nennen, dem das Bild auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden könnte.

Hiemit stelle ich die Sache der weiteren Prüfung und Beurtheilung der Kenner anheim. Die Redaktion der „Recensionen“ wird ohne Zweifel der wissenschaftlichen Besprechung dieses Gegenstandes mit gleicher Bereitwilligkeit ihre Spalten öffnen, wie sie mir zur Anregung derselben Raum geboten hat.*)

Kunstbericht aus Italien.

Von Richard Schöne

Die Galerie Lochis bei Bergamo. — Zwei Bilder von Velasquez und Perugin in Florenz.

Je mehr die Kunst in Italien in ihrer Blüthezeit das Interesse aller Kreise auf sich gezogen und in Haus und Leben eingedrungen war, um so leichter ist es der sammelnden Kunstliebe der Folgezeit geworden, bedeutende und tüchtige Schätze zusammenzubringen und je nach Einsicht und Neigung auch die Vorliebe für einzelne Meister und Richtungen zu befriedigen. Ausgedehnte und berühmte Werke zogen leicht die Augen des Auslandes auf sich oder fanden früh in öffentlichen oder denen ähnlichen Sammlungen einen festen Platz. Daher sahen sich spätere Kunstsammler darauf angewiesen, dem weniger Bekannten, aber darum oft nicht minder Bedeutenden nachzugehen und wo Kenntniß und Ver-

*) Eine derartige Diskussion kann uns nur erwünscht sein, jedoch in diesem Fall, um so mehr als derselbe zu den heiklen gehört, nur unter der Bedingung, daß Antwort und Gegenantwort sich auf streng wissenschaftlichem Gebiete und namentlich von allen Persönlichkeiten vollkommen frei halten. A. d. R.

ständniß nicht fehlte, ist es zuweilen noch in verhältnißmäßig später Zeit möglich gewesen, sehr beachtenswerthe Sammlungen auch mit Privatmitteln zu erwerben. Welchen Rang die Privatgalerien in Rom, selbst in Florenz und Genua einnehmen, ist bekannt: ihnen liegt meist ein alter Familienbesitz zu Grunde, der direkt auf die besten Zeiten sich zurückführt. Oberitalien, mit Ausnahme des schon genannten Genua, das aber auch manche seiner besten Schätze verloren hat, kann solcher Privatsammlungen weit weniger aufweisen, und um so mehr erscheint es als Pflicht, auf diejenigen, welche nicht oder nicht hinreichend gekannt sind, die Freunde der Kunst hinzuweisen.

Das Förster'sche Reisehandbuch erwähnt unter Bergamo*), S. 203 der neuesten Auflage, die Sammlung beim Conte Lochis mit einer Madonna von Boltraffio. Dies die einzige mir bekannte Notiz (— die Literatur der Reisebeschreibungen nachzusehen, habe ich freilich augenblicklich keine Gelegenheit —) von einer sehr bedeutenden und reichhaltigen Sammlung, welche auch Burckhardt, der sonst sowohl bewandert ist, nicht scheint gekannt zu haben. Ob dieselbe früher in Bergamo aufgestellt gewesen, weiß ich nicht zu sagen; gegenwärtig befindet sie sich auf der Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo, eine reichliche Stunde von Bergamo. Wer von Lecco mit der Bahn kommt, thut am besten, in Monte St. Pietro auszusteigen, von wo er die Villa in etwa 20 Minuten zu Fuß erreicht, wenn er die alte Chaussee von Lecco nach Bergamo verfolgt. Conte Lochis, ein allem Anschein nach feinsinniger und kenntnißreicher Kunstliebhaber, ist nicht mehr am Leben; vor wenigen Jahren ist er ohne direkte Erben gestorben, und hat, wenn ich recht unterrichtet bin, seine Galerie der Stadt Bergamo vermacht. Dieselbe wird zunächst ihre jetzige Aufstellung behalten, — ob nach einer Verfügung des früheren Besitzers oder nur wegen Mangels an einem geeigneten Lokal in Bergamo, konnte ich nicht erfahren. Graf Lochis hat selbst einen Catalogue raisonné von der Sammlung verfaßt. Mir liegt eine zweite Auflage davon vor, unter dem Titel: „La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo con notizie biografiche degli autori dei quadri. Seconda edizione, Bergamo, tipografia Natali 1858, 8° S. 1—192. (Nr. 1—333.) Aggiunta al presente Catalago, S. 193—296 (Nr. 1 — 196) und am Schluß noch ein Nachtrag Nr. 192 — 196 mit Berichtigungen.

Leider ist es dem Berichterstatter nicht vergönnt gewesen, die Galerie in ihrer ganzen Ausdehnung genau zu studiren, und so muß er sich darauf beschränken, nach dem gewonnenen Ueberblick das Wichtigste hervorzuheben. Vielleicht, daß diese Zeilen den einen oder anderen Kunstfreund, der die Gegend berührt, zu einem Besuch der Sammlung veranlassen, die für das Studium der norditalienischen Kunst insbesondere von entschiedener Bedeutung ist, zumal der größte Theil der Bilder vortrefflich erhalten und frei ist wenigstens von rohen und störenden Restaurationen. Wer den Zustand einer ganzen Zahl der schönsten Bilder in den oberitalienischen Sammlungen kennen gelernt hat, und die Art und Weise, mit der hier die Restaurirwuth gewirthschaftet hat, im Gedächtniß bewahrt, wird diesen Umstand zu schätzen wissen.

Vor Allem nehmen die Bilder der Mailänder Schule das Interesse in Anspruch. Obenan steht ein Bildchen von Bernardo Luini (Nr. 160): Maria mit dem Kind und Josef; Engel dabei, die das Heu zum Lager für das Kind bereiten, im Hintergrunde die Verkündigung an die Hirten. Das Bild ist an Zartheit der Farbe und Ausführung eines der vollendetsten des Meisters, wohl aus seiner mittleren Zeit, wo er entschieden von den Lionardo'schen Typen beherrscht war. Beachtenswerth ferner ist die auch von Förster erwähnte Madonna, welche dem Kinde die Brust reicht, von Boltraffio (Nr. 145), eines der sehr wenigen von diesem Maler erhaltenen Bilder, welches durchaus zu der bekannten heil. Barbara des Berliner Museums stimmt. Es ist ein Rundbild von schöner tiefer Farbe und fester Zeichnung, aber unvollendet, wie namentlich an den Händen sichtbar ist. Einen etwas verwandten Charakter zeigt der kreuztragende Christus (Halbfigur, A. 91) der im Katalog nur die Bezeichnung „Scuola di Leonardo" trägt; etwas schwächlicher ein niederblickender leidender Christus (Kopf) von Cesare da Sesto (?) beide von der ganzen Schönheit der Durchbildung, wie sie der Schule eigen ist. Ob die letztere Namensbezeichnung richtig und ob eine Madonna mit dem Kind an der Brust (Nr. 176) wirklich von Andrea Salai ist, wage ich nicht zu entscheiden. Jedesfalls sind es schöne und wichtige Bilder der Schule. Von mehreren Schü-

*) Beiläufig die Notiz, daß im Dom zu Bergamo an der Rückseite des Hauptaltars ein schönes Bild, angeblich von Giovanni Bellini bewahrt wird: Madonna mit dem Kind und zwei Tauben in einem Körbchen, über denen sie betet. Man muß es sich aufschließen lassen, da es durch einen Holzdeckel geschützt ist.

lern des Lionardo sind bezeichnete oder sonstwie beglaubigte Bilder so selten, daß es sehr schwer ist, ein sicheres Urtheil über das zu gewinnen, was ihnen mit Recht zugeschrieben werden kann.

Unter den venetianischen Bildern sind zuvörderst mehrere von Giovanni Bellini zu erwähnen. Wohl das früheste darunter ist eine Madonna mit dem Kind bez. JOANNES BELLINUS, T. 1480. (Nr. 48); nicht viel später eine andere Madonna (Nr. 47) ohne Jahreszahl, bez. JOANNES BELLINUS; die Gewänder, und, wenn ich mich recht erinnere, auch die Haare goldgehöht. Das interessanteste ist ein jugendlich männliches Porträt, etwa halbe Lebensgröße (H. 0,27 M., Br. 0,22 M. im Lichten) von wunderbarer Schönheit der Ausführung, bez. JOANNES BELLINUS. Es hat große Verwandtschaft in der Malerei mit dem Selbstporträt des Meisters in den Uffizien, und hat auch am unteren Rande den breiten Marmorstreifen, auf dem der Name steht; nur ist es vorzüglich erhalten, während das Bild der Uffizien auf allerlei Weise verloren hat. Von Giorgione sind mir zwei vortreffliche Porträts aufgefallen, (Nr. 35 und 36) ein weibliches mit dem im Palazzo Pitti zu Florenz verwandtes, und ein männliches, Halbfigur im Barette, welches Cesare Borgia vorstellt. Die bedeutenden Namen der venetianischen Schule sind fast alle vertreten; ich erwähne nur sechs Heilige in ganzer Figur von Cima da Conegliano, eine Madonna mit Kind und mehrere andere, weniger bedeutende Bilder von Tizian, ein Porträt von Pordenon, Mehreres von Bonifazio ebenso von Sebastian del Piombo, darunter S. Antonius von Padua, halbe Figur, von großer Schönheit und vielem Ernst in Farbe und Zeichnung. Von Crivelli ist eine schöne Madonna mit dem Kinde vorhanden, bei der Seltenheit seiner Werke doppelt beachtenswerth. *)

*) Eines der ausgedehntesten Werke Crivelli's befindet sich in der katholischen Kapelle der Villa Demidoff bei Florenz, bez. OPUS KAROLI CRIVELLI VENETI MCCCCLXXVI. Es ist ein großes Altarwerk, welches aus vielen einzelnen Bildern besteht, unten in der Mitte die Madonna mit dem Kind, das Uebrige Einzelfiguren von Heiligen. Nach der bekannten Madonna in der Brera ist dies vielleicht im Styl das reinste und schönste, was wir von Crivelli besitzen. Die leider schwer zugängliche Villa ist auch sonst reich an sehr bedeutenden Werken, besonders der niederländischen Schule; von Hobbema, Terburg (Beschwörung des westphälischen Friedens), D. Teniers, Rembrandt, A. Cuyp sind interessante Bilder da. Auch sei erwähnt, daß sich hier die Originale der Francesca da Rimini von Ary. Scheffer und der Johanna Gray von Delaroche befinden.

Auch die übrigen italienischen Schulen sind mehr oder weniger reich vertreten. Der heilige Sebastian von Rafael (im Katalog Nr. 260) dessen Passavant 1, 76 und 2, 30, Nr. 23 gedenkt, soll noch der Sammlung angehören, war aber, als ich sie besuchte, nicht sichtbar, angeblich, weil er aus der Galerie nach einer anderen Lokalität der Villa gebracht worden war. Erwähnenswerth scheint mir ein schöner Amor von Guido Reni, ein Bild von vortrefflichem warmem Kolorit. Ebenso ist von Interesse ein kleines Bildchen von guter Farbe und feiner Zeichnung, welches nichts Anderes ist, als Michelangelo's Pietà. (A, 130) und vom Verfasser des Katalogs auf Daniel da Volterra bezogen wird. Beiläufig will ich erwähnen, daß Michelangelo's Madonna in der Mediceerkapelle eine ähnliche Wiedergabe in einem Oelbildchen gefunden hat, das in Genua im Palazzo Balbi-Piovera aufbewahrt wird, und dessen Farbe am ehesten auf Sebastian del Piombo führen dürfte. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß Michelangelo's plastische Werke eine solche Verwerthung möglich machten.

Von Bildern der deutschen und niederländischen Schule besitzt die Galerie Lochis nicht eben viele; doch sind einige beachtenswerthe darunter. Ein männliches Porträt, halbe Figur und etwa halbe Lebensgröße, welches die übliche Bezeichnung Lukas von Leyden hat, hing leider für eine genaue Betrachtung zu hoch und in zu schlechtem Lichte; doch erinnerte es lebhaft an frühe Arbeiten von Dürer. Unter mehreren Porträts, welche Holbein's Namen tragen, sind einige vorzügliche Bilder; ob sie mit Recht Holbein heißen, wage ich nicht zu entscheiden.

Soviel von dieser im höchsten Grade interessanten Sammlung, deren Beachtung denjenigen, welche die Gegend berühren, nochmals empfohlen sei. Auch ein Besuch von Bergamo verlohnt sich besonders in architektonischer Beziehung wohl der Mühe; wenngleich die ältesten Kirchen der oberen Stadt leider im Inneren keine Spur ihrer ursprünglichen Gestalt mehr zeigen, so ist doch besonders S. Maria maggiore schon in der Anlage eigenthümlich und interessant genug und im Außenbau hinreichend erhalten, um eine eingehende Betrachtung zu verdienen. Für die Profanarchitektur hat hier das Terrain gute Motive an die Hand gegeben; doch scheint leider vieles Gute den folgenden Jahrhunderten zum Opfer gefallen zu sein.

Den leider ohnehin etwas abgerissenen Notizen über die Galerie Lochis sei es gestattet, noch eine Nachricht

über zwei interessante Bilder hinzuzufügen, die sich zu Florenz im Privatbesitz befinden. Das eine ist ein Schlachtbild von Velasquez (Lwd.. Br. 1,165 M., H. 0,805) und war bei Hrn. Professor Giuseppe Gherardi zu sehen. Es stellt ein Gefecht von Reitern mit anscheinend sarazenischem Fußvolk dar; im Vordergrunde links der Kommandirende zu Pferd, mit seinem Stab, neben einer Kanone, die von Soldaten bedient wird. Im Hintergrunde sieht man die Wälle einer Stadt, aus der die Reiter einen Ausfall zu machen scheinen. Die Komposition kann eben nicht bedeutend genannt werden; dagegen ist die Licht- und Farberwirkung außerordentlich und zeugt von höchster Meisterschaft. Insbesondere ist die Reitergruppe mit der Kanone im Vordergrunde, welche im Schatten liegt, unübertrefflich, die Modellirung und die Lokalfarbe in der Schattenwirkung ganz vorzüglich, die Lichtmasse dem gegenüber sehr wirkungsvoll, aber ohne harten Effekt und in jeder Weise fein gestimmt. Die Malerei des übrigens vortrefflich erhaltenen Bildes zeigt des Velasquez ganze Meisterschaft.

Ein noch unmittelbareres Interesse darf eine kleine Madonna von Peruginino Anspruch nehmen. (auf Holz. Br. 0,355 M., H. 0,485 M.), zu welchem Sgra. J. Serrati, S. Simone Nr. 5, dem Fremden freundlichst den Zutritt gestattete. Das Bild, welches in allen wesentlichen Theilen, besonders den Köpfen der Madonna und des Kindes, sowie dem Körperchen des letzteren, so gut wie unverletzt ist, kam aus dem Nachlaß des Grafen Benedetti in Fuligno vor etwa vierzig Jahren in den Besitz des nunmehr verstorbenen Professors Paradisi, und scheint mir, soweit ich zu urtheilen vermag, in allen Theilen die Gewähr für Perugino's Autorschaft an sich zu tragen. Es hat die größte Verwandtschaft mit dem Bildchen im zweiten Zimmer des Palastes Borghese zu Rom; und wenn es auch mißlich ist, aus der Erinnerung Parallelen zu ziehen, so möchte ich doch behaupten, daß es in Bezug auf Kolorit und Malerei weit vorzüglicher ist, als dieses; insbesondere ist es frei von den todten grünlichen Schattentönen, welche in diesem vielleicht erst mit der Zeit herausgetreten sind, jetzt aber unangenehm auffallen und ebenso scheint es mir lebendiger in der Behandlung. Die Betrachtung des Bildes ist auch für den nicht überflüssig, der die Perugino'schen Werke der großen Florentiner Sammlungen kennt; es hat Vorzüge, welche besonders die späteren Arbeiten des Meisters nur zu oft vermissen lassen.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Musterbuch für häusliche Kunstarbeiten von A. v. Zahn. Leipzig, G. Wiegand. 1. Lief. Fol. 1864.

J. F. Dieses Unternehmen scheint uns einen ganz nützlichen und vernünftigen Zweck zu verfolgen. Es will die Kunstthätigkeit im Hause fördern helfen und sie, statt des vielen dilettantischen planlosen Versuchens, in eine gewisse praktische Richtung leiten. „Es soll den Dilettanten der bildenden Kunst die Anregung geben, ihre Thätigkeit zur Ausführung und Verzierung solcher Gegenstände anzuwenden, welche gleichzeitig einem Bedürfniß des häuslichen Lebens dienen und durch ihr Material sich zur Aufnahme eines einfach herzustellenden billigeren Schmuckes eignen.“ Kurz gesagt, man soll durch das Werk lernen, selber sich sein Hausgeräth zu verzieren.

Der Verfasser hat es daher in seinem Unternehmen versucht, Ornamente für eine Anzahl Gegenstände des häuslichen Gebrauchs: Tische, Schränke und Kästen, Buchdeckel, Mappen, Lampen- und Ofenschirme, Briefbeschwerer u. s. w. theils neu zu erfinden, theils vorhandenen Musterwerken nachzubilden. Aufgabe der häuslichen Künstler oder Künstlerinnen wird es nun sein, diese Ornamente, welche das Werk in Tondruck gibt, in Farben auf die wirklichen Gegenstände zu übertragen. Zu dem Zwecke sind in dem beigefügten gedruckten Text die entsprechenden Farben angegeben, sowie Alles mitgetheilt, was sonst technisch zu ihrem Auftrag zu wissen nöthig ist.

Wie gesagt, finden wir die Absicht sehr nützlich, und wir können nur wünschen, daß der Sinn und das Verständniß für das Ornament, welche heutzutage im Publikum ganz besonders im Argen liegen, dadurch geweckt und gehoben werden mögen. So lobenswerth wie die Absicht, so verständig sind auch, was die mitgetheilten Muster betrifft, die dabei eingehaltenen ornamentalen Prinzipien; richtige Beachtung des Stoffes, seiner Eigenschaften, seines Gefüges, richtige Eintheilung des Raumes auf Grundlage der Hauptgestalt zeichnen diese Entwürfe vor manchen ähnlichen Schöpfungen der Gegenwart aus. Doch sind das eigentlich nur negative Vorzüge. Daß in ihnen eine reiche und schwungvolle ornamentale Phantasie oder ein besonderer Schönheitssinn zu Tage träte, könnten wir eben nicht behaupten.

Südtiroler Trachten von Ignaz Seelos. Miniaturausgabe, zwölf chromolithographische Blätter in Visitenkartenformat. Bozen bei Joh. Thuille. 1865. 3 fl. 60 kr. ö. W.

S. Z. Wir verdanken dem talentvollen Landschaftsmaler Ignaz Seelos in Bozen, der uns schon manches Mal in Wien's Häusermeer grüne Matten und duftige Berge an einem thauigen Morgen in Tirol vorgezaubert hat, zwölf Studien von Südtiroler Trachten in Farbendruck, welche in ihrer Naturwahrheit und liebenswürdigen Behandlung die geübte Hand und den richtigen Blick des Meisters bekunden. Züge und Haltung der meisten Figuren zeigen unverkennbar an, daß jenseits des Brenners, nicht zum Nachtheil des Malers, das romanische Element vorherrscht. Eines der gelungensten Bildchen schien uns die „Meranerin in Hochzeitstracht“. Daß die originelle Gestalt des Meraner „Saltner's“ (Weinberghüters), wie er eben einen kleinen Traubendieb auf frischer That ertappt,

nicht fehlen darf, ist selbstverständlich. Höchst anmuthig ist die „Savethalerin"; frisch und keck der Savethaler in seiner rothen Joppe. Jedes einzelne Bildchen ist so charakteristisch, bildet durch Stimmung und landschaftliche Umgebung ein so hübsches Ganzes, daß diese kleine Sammlung gewiß jedem Freunde von Land und Leuten Tirol's willkommen sein dürfte. Die Ausführung des Farbendruckes durch Hrn. Kiene, welcher den Schmelz der Aquarellzeichnung fast ungeschmälert wiedergibt, ist eine sehr lobenswerthe und giebt ein erfreuliches Zeugniß von dem gedeihlichen Fortschritte dieses Zweiges der Kunstindustrie in Bozen. Schließlich dürfte hervorzuheben sein, daß dergleichen Trachtenbilder in diesem Miniaturformat, welches ihre Einlage in Photographie-Albums ermöglicht, unseres Wissens bisher nirgends erschienen sind.

Kleine Chronik.

Die lebensgroßen Porträts des österreichischen Kaiserpaares, welche Franz Winterhalter vor Kurzem in Schönbrunn ausgeführt hat, befinden sich gegenwärtig in Paris, um dort im Atelier des Künstlers für die mexikanischen Majestäten kopirt zu werden. Da die Gemälde während ihrer Entstehung aus leicht erklärlichen Gründen gar Niemandem aus dem Publikum zu Gesicht gekommen sind, so dürfte folgende — vielleicht etwas enthusiastisch gehaltene — Würdigung dieser neuesten Leistungen des Hofmalers par excellence, welche uns ein sachkundiger Freund aus Paris zukommen läßt, unsern Lesern willkommen sein. Die Kaiserin, so lautet der Bericht, ist im Freien oder auf einer offenen Terasse stehend dargestellt. Sie trägt ein weißes, duftiges Gewand; das Haar hängt weit auf den Nacken hinunter, jedoch nicht aufgelöst, — dies soll auf einem andern der drei Porträts der Kaiserin, welche Winterhalter malte, der Fall sein, — sondern künstlich geflochten und gewunden, und ist mit großen Brillantsternen besäet, welche sich von der kastanienbraunen Haarfülle prächtig glänzend abheben. Als das Schönste und Gediegenste aber, was Winterhalter vielleicht jemals gelungen ist, darf der Kaiser, besonders der Kopf des Kaisers betrachtet werden. Es ist nicht möglich, das Vorbild edler, lebendiger und geistreicher aufzufassen, schärfer und bestimmter wiederzugeben und dasselbe zugleich mit allem Reiz der vollendeten Meisterschaft in Behandlung der Farbe auszustatten. Was Winterhalter aus einer schönen Frau zu machen weiß, ist längst bekannt. Aber ein männliches Porträt, nicht nur harmonisch und bestechend im Kolorit, nicht nur gewandt und lebendig aufgefaßt, sondern auch gediegen charaktervoll, männlich im vollen Sinne des Wortes, das konnten auch die Freunde und Bewunderer des Meisters kaum erwarten. Nun dürfte — wir sagen dies, ohne irgend früheren Abbildungen zu nahe treten zu wollen, — das jetzige österreichische Kaiserpaar diejenige künstlerische Form gefunden haben, in welcher Mit- und Nachwelt am liebsten die Züge Franz Joseph's I und der Kaiserin Elisabeth sich vergegenwärtigen wird. — Wie bereits bekannt, wurde Professor Louis Jacoby der Auftrag zu Theil, die beiden Porträts in Kupfer zu stechen. Der Künstler bezieht hiezu, sobald die Bilder wieder in Wien angelangt sein werden, ein besonderes Atelier in der Hofburg.

Kunstauktion. Montag d. 20. d. M. und folgende Tage findet zu Leipzig, im R. Weigel'schen Auktions-Lokale, die Versteigerung der von den HH. F. Meyer in Karlsruhe, A. Senff in Rom u. A. hinterlassenen Kunstsammlungen, bestehend in Kupferstichen, Radirungen, Handzeichnungen, Kupferwerken u. s. w. gegen baare Zahlung statt. Aufträge werden spätestens acht Tage vor der Versteigerung erbeten. Das Nähere in dem von R. Weigel ausgegebenen Kataloge, welcher über 1800 Nummern umfaßt.

Von Engelhorn's „Gewerbehalle", redigirt von Wilhelm Bäumer und Julius Schnorr in Stuttgart, liegt uns das erste Heft des dritten Jahrganges vor. Wir entnehmen aus einem beiliegenden Prospekt mit Freude, daß dieses anerkannt vortreffliche Unternehmen mit einer Auflage von 15,000 Exemplaren nunmehr den Entwicklungspunkt erreicht hat, von welchem aus es seiner Aufgabe, dem Gesammtgebiete der Kunstindustrie als Mustersammlung und Führer zu dienen, in umfassendster Weise gerecht zu werden vermag. Das genannte Heft bringt außer einem Leitartikel von Jakob Falke „über die Unterstützungsfähigkeit der einzelnen Gewerbe unter einander" eine Reihe der schönsten Muster alter und neuer Kunsttechnik, antike und Renaissance-Ornamente, Möbel von H. Hügel und Br. Grimm, Goldschmuck von Kyllmann und Ansorge, Zimmerdekorationen von Th. Hoffmann und P. Böheim u. v. A.

Der am 6. v. M. abgebrannte Thurm der Nürnberger St. Lorenzkirche wird unverzüglich wieder hergestellt werden. Da die Kirchenverwaltung den dazu nöthigen Kostenaufwand von über 50,000 fl. nicht allein zu bestreiten vermag, so hat der städtische Magistrat als ersten Beitrag sofort 25,000 fl. für den Bau bewilligt und ein Komité betreibt die Beschaffung des Uebrigen. Soeben verlautet, daß der junge König Ludwig II. von Bayern sich mit einer Summe von 1000 fl. an der Sammlung betheiligt hat. Wie man hört, soll das Dach der schon sehr oft durch den Blitz bedrohten Thurmspitze künftig ganz aus Eisen bestehen.

Von Lübke's „Geschichte der Plastik" erscheint, gleichzeitig mit der neulich von uns angekündigten dritten Auflage seiner Architekturgeschichte, eine neue Ausgabe in 17 Lieferungen zu je 10 Sgr. = 60 kr. ö. W. Von beiden Werken liegt bereits die erste Lieferung vor.

Ueber das Lutherdenkmal in Worms berichten die „Hessischen Blätter", daß der dortige Gemeinderath sich kürzlich über die Zurücknahme seines früheren Beschlußes geeinigt hat und somit nun dem Komité des Lutherdenkmal-Vereins den von der Künstlerkommission, der großherzoglich-hessischen Oberbaudirektion und dem Architekten des Denkmals als den geeignetsten empfohlenen Platz in der Promenade links vor dem Neuthor zur Aufstellung des Denkmals überläßt. Damit hat der Streit zwischen dem Ausschuß und zwölf Mitgliedern des Komité's wohl sein Ende erreicht.

Professor Kiß in Berlin ist damit beschäftigt, seine berühmte Amazonengruppe für das Innere der Akademie zu Brüssel in Marmor zu wiederholen.

An der deutschen Kirche S. Maria dell' Anima zu Rom wird allernächstens ein von König Ludwig I. gestiftetes Relief des Bildhauers P. Schöpf angebracht werden, welches die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde in Lebensgröße darstellt. Dasselbe soll den Platz eines verwitterten Gemäldes an der Außenseite des Gebäudes einnehmen und wird von einer entsprechenden Umrahmung in gothischem Styl eingefaßt.

In Oporto findet vom 31. August bis 30. Dezember d. J. eine internationale Industrie- und Kunstausstellung statt. Der dazu bestimmte, schon vor vier Jahren begonnene Krystallpalast geht soeben seiner Vollendung entgegen.

Cabanel, der namentlich durch seine „Geburt der Venus" im Salon von 1863 so beliebt gewordene Pariser Maler, ist gegenwärtig mit einem Porträt Napoleon's III. beschäftigt.

Der Oldenburgische Kunstverein hat sich mit der obersten evangelischen Kirchenbehörde des Großherzogthums über eine Maßregel in's Einvernehmen gesetzt, welche zur Erhaltung der in den Kirchen des Landes verstreuten älteren und nicht mehr zum Schmuck der Gotteshäuser oder sonstwie verwendeten Kunstwerke dienen soll. Der Verein will dieselben nämlich in einem neu zu errichtenden Museum aufbewahren. Der Oberkirchenrath ist dem Verein zunächst durch Uebersendung von Verzeichnissen solcher Werke bereitwillig entgegenkommen und hat auch die Auswahl des künstlerisch Werthvollsten genehmigt. Nachahmungswerth!

Landschaftsbilder aus Schottland. Der durch seine Hochgebirgslandschaften bekannte Maler August Becker in Düsseldorf ward' von der Königin Viktoria nach Balmoral berufen, um für ihr dortiges Schloß mehrere Gemälde und Zeichnungen mit Motiven aus der Umgegend auszuführen, und hat ein reiches Skizzenbuch mit zurückgebracht.

Eine künstlerische Darstellung des Vaterunsers in Arabesken und Miniaturzeichnungen, aus neun Quartblättern bestehend, hat soeben die Professorin Alwine Schrödter in Karlsruhe vollendet. Den Anfang macht das Titelblatt mit den Worten „Das Gebet des Herrn" in gothischen Charakteren, den Schluß das „Amen" in Golddruck auf weißem, von Blumen, Dornen, Blättern und Rosen umgebenem Kreuze. Das zweite Blatt enthält auf einer Kirchenfahne in Golddruck mit blauer Einfassung die Anrede, das dritte die ersten zwei Bitten und zeichnet sich namentlich durch die Ausstattung der Initialen aus. Ein Gleiches gilt von den zwei nächsten, mit den Sinnbildern der drei Naturreiche. Das sechste und siebente enthalten die drei letzten Bitten in Arabesken. Das vorletzte Blatt bietet die Schlußworte: „Denn dein ist das Reich &c.", von Lotosblumen und Ranken umflochten. Es wurden zwei Ausgaben, für Katholiken und Protestanten, veranstaltet.

Für die malerische Ausschmückung des Berliner Rathhauses soll eine eben eingesetzte Kommission Vorschläge machen. Eine Partei wünscht das ganze Werk Kaulbach zu übergeben, eine andere die Vertheilung desselben an verschiedene Künstler.

Weiterer Freskenschmuck in der Wartburg. Professor Friedrich Pauwels und Arthur von Ramberg haben den Auftrag erhalten, die noch leeren Wandflächen der Wartburg gleichfalls mit Fresken zu schmücken, deren Stoffe sich auf die Hauptereignisse der Reformationszeit beziehen sollen.

Bayerisches Nationaldenkmal. Das Centralkomité für das dem Könige Maximilian II. von Bayern in München zu errichtende Nationaldenkmal hat zu Preisrichtern in der auszuschreibenden Konkurrenz die HH. Maler B. Genelli in Weimar, Architekt Theophilos Hansen in Wien, Bildhauer v. d. Launitz in Frankfurt a. M., Major Maler in München und Professor Fr. Theodor Vischer in Zürich gewählt.

Lokales.

Z. **Die Feststellung des Programmes zur Erbauung unseres neuen Rathhauses** befindet sich gegenwärtig im letzten Stadium der Berathung. Nachdem ursprünglich beantragt war, in das neue Rathhaus nur die Centralleitung, die Lokalitäten für den Gemeinderath und eine Reihe von Empfangsälen zu verlegen, ist man nun — in den Sektionen — zu dem Beschluße gelangt, in demselben den Magistrat mit all' seinen Hilfs- und Nebenämtern, die Gemeinderaths- und Festlokalitäten und auch eine Wohnung für den Bürgermeister unterzubringen. Dadurch hat sich der Bedarf an Räumlichkeiten in außerordentlichem Maße gesteigert und damit auch die Lösung der Aufgabe sehr verwickelt. Für den mit den praktischen Bedürfnissen der Gemeinde nicht vertrauten Architekten wird es stets schwierig sein, diese Aufgabe zweckentsprechend zu bewältigen. Ueber die Grundzüge der Konkursausschreibung, welche dem Gemeinderathe nächstens zur Beschlußfassung vorgelegt werden, vernehmen wir Folgendes. Die Idee, nur einzelne Architekten zur Theilname an dem Konkurse aufzufordern, wurde leider aufgegeben, und es sollen nun alle Architekten der österreichischen Monarchie zu derselben eingeladen werden. Von den eingesendeten Projekten werden drei mit je 3000 fl., drei mit je 2000 fl. und vier mit je 1000 fl. honorirt. Bei besonders günstigem Erfolge des Konkurses soll es der Jury freistehen, noch eine entsprechende Anzahl von Projekten in einer angemessenen Weise zu honoriren. Das Schiedsgericht, dessen Vorsitz der Bürgermeister oder einer seiner Stellvertreter führt, ist zusammenzusetzen aus fünf Gemeinderäthen und fünf vom Gemeinderathe zu wählenden, beim Konkurse nicht betheiligten Architekten. Das Schiedsgericht hat die Projekte in Vorschlag zu bringen, welche zu honoriren sind und gleichzeitig dem Gemeinderathe die approximativen Baukosten des Projektes zu bezeichnen, welches sich zur Ausführung am meisten empfiehlt. Dem Urheber des zur Ausführung bestimmten Projektes wird die technische und artistische Leitung zugesichert. Als Einsendungstermin wird der letzte März 1866 festgesetzt.

Die hiesige photographische Gesellschaft hat sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, die Münchener Kunstakademie wegen ihrer im Prozeß Albert contra Kitzinger erlittenen Schlappe durch eine Dankadresse zu trösten. Nachdem in diesem durch den Druck veröffentlichten Aktenstücke die Verdienste der Akademie um die Ehrenrettung der Photographie als Kunst gebührend gepriesen sind, fährt die Gesellschaft wörtlich also fort: „Es ist dieser Ausspruch um so wichtiger und um so verdienstlicher, als es der Photographie selbst schwer möglich gewesen wäre, ihre Stellung in der Sphäre der Kunst —

den vielen theils befangenen und blinden, theils gehässigen Widersachern gegenüber — auf so bedeutsame und siegreiche (!?) Weise zu behaupten, wenn sie auch praktisch längst vollgiltig das Ihrige dafür gethan hat und immer sprechender zu thun bestrebt ist, mehr als ein bloßes untergeordnetes Kunst-„Mittel“ zu sein. — Nicht eine Ueberhebung der photographischen Kunst (sic!) sei übrigens mit letzteren Worten ausgesprochen. — Gerade der einsichtige Photograph wird der Erste sein, der vor allem für eine gewisse Kategorie der Erzeugnisse der Photographie — was den Gegenstand oder die Art der Ausführung betrifft — keine andere Geltung in Anspruch nimmt, als die eines physikalisch-chemisch-technischen Vorganges (wie aber auch ähnlich eine durch die bildende Kunst entstandene blos genaue, oder gar schlechte Kopie ohne Zweifel mehr eine mechanische als geistige Arbeit ist); er wird der Erste sein, der selbst die höchsten Leistungen der künstlerischen Photographie nie und nimmer den Offenbarungen des Genius der bildenden Kunst gleichstellen wird, da der photographischen Kunst — um nur die Hauptsache zu erwähnen — besonders die nothwendige volle Freiheit individueller Gestaltung und Durchbildung immer fehlen wird (wirklich?); — aber innerhalb dieser Grenze wird die — so zu sagen — höhere Photographie (von welcher allein hier nur die Rede sein kann) etwas den Werken der bildenden Kunst in manchen Punkten Aehnliches produziren, welches Produkt, wenn auch theilweise auf ganz anderem Wege entstanden, auf jeden Fall — mehr oder weniger — als eigenthümliches Kunstwerk zu betrachten ist, als welches es auch (im Gegensatz zur königl. bayerischen Behörde) von der Behörde zu Wien angesehen wird, indem die Photographie in Oesterreich faktisch an allen Rechten und Pflichten eines artistischen Erzeugnisses und Eigenthums partizipirt. Und die Photographie wird stets und fortschreitend immer mehr sich in Leistungen geltend machen, welche die Sphäre der Kunst sicher in höherem Grade berühren, als dies von den Gegnern in der photographischen Frage (mit dem halben Zugeständniß, daß die Nothwendigkeit eines „gewissen Kunstgeschmackes“ dabei nicht geleugnet werden möge) jedem Kunstgewerbe überhaupt zugesprochen wird.“ Die photographische Gesellschaft schmeichelt sich, wie ein an uns gerichtetes Schreiben ihres Vorstandes, des Hrn. A. Martin sich ausdrückt, „durch den unbefangenen Standpunkt, von welchem aus diese Adresse abgefaßt ist, vielleicht überhaupt zur Verständigung und Klärung in dieser Angelegenheit beigetragen zu haben.“ Dii meliora!

Vinzenz Pilz hat im Auftrage des Staatsministeriums eine lebensgroße Marmorbüste des berühmten Slavisten Šafařik ausgeführt, welche in der Prager Bibliothek zur Aufstellung kommen soll. Die Büste wird als ebenso lebensvoll wie charaktertreu gerühmt, was um so anerkennungswerther ist, als dem Künstler nur die dürftigsten Hilfsmittel zur Feststellung der Porträtähnlichkeit zu Gebote standen.

G. Eichlers plastische Kunstanstalt, von deren Etablirung in Wien wir unlängst berichteten, ist soeben in einem der Gewölbe des neuen Gartenbaugesellschafts-Gebäudes vor dem Karolinenthor eröffnet worden. Wir behalten uns vor, auf die schöne Sammlung von Gypsabgüssen, welche die berühmtesten Antiken, eine Auswahl Thorwaldsen'scher Basreliefs, zahlreiche Porträtbüsten, Medaillons und kleinere Werke umfaßt, gelegentlich ausführlicher zurückzukommen.

Ausstellungen der österreichischen Zeichnenschulen. Die Direktion des österreichischen Museums wurde vom Staatsministerium ermächtigt, betreffs periodischer Ausstellungen von Arbeiten der österreichischen Zeichnenschulen die nöthigen Berathungen zur Feststellung eines Programmes einzuleiten. Aus diesem Anlasse trat das Kuratorium des Museums vergangenen Samstag zu einer außerordentlichen Sitzung zusammen, in welcher der Beschluß gefaßt wurde, mit der Abfassung des Programmes ein Komité zu betrauen, welches aus Mitgliedern des Kuratoriums und aus Korrespondenten des Museums bestehen soll. Derartige Schulausstellungen haben u. A. in Bayern, zum ersten Mal vor etwa dreißig Jahren unter dem Ministerium Wallerstein und dann im Jahre 1863 mit bestem Erfolge stattgefunden und finden wir namentlich die jenes erste Mal dort befolgte Methode nachahmungswerth. Es wurden damals nämlich die eingelaufenen Schülerarbeiten nach Kategorien der Anstalten so zusammengehängt, daß man in einem Zimmer die Leistungen der Schulen ersten Grades, in einem anderen die zweiten Grades u. s. f. überblicken konnte. Sämmtliche Schulen waren bei der Preisvertheilung durch ihre Lehrer vertreten, welchen somit im Angesicht ihrer pädagogischen Erfolge das Urtheil zugesprochen wurde.

Für den Bau der Votivkirche sind, wie wir in der „Presse“ lesen, im Laufe des letzten Baujahres in runder Summe 160,000 Gulden verausgabt worden. Für das Baujahr 1865 sind wieder 150,000 Gulden erforderlich, welche Summe der Stadterweiterungsfond decken wird, nachdem der ursprünglich durch Sammlungen eingegangene Baufonds bereits zu Ende ist. Der Bau soll bis zum Jahre 1870 vollendet werden, wozu aber noch gegen 800,000 fl. nothwendig sind. Die Entscheidung über die Beschaffung dieser Geldmittel hängt zunächst mit der Lösung der Frage über die künftige Gestaltung des Platzes um die Kirche und über den Verkauf der Baugründe daselbst zusammen. Die Glocken für die Votivkirche werden in Salzburg in der Fabrik des Hrn. Hollederer gegossen. Die eine wird über 6000 Pfund schwer werden.

In der Aufstellung der Gypssammlung der Akademie, deren Eröffnung wir mit Spannung entgegensehen, sind kürzlich wiederum einige Fortschritte gemacht. Gegenwärtig soll die Gaslegung in den Räumen der Sammlung im Werke sein und auch für deren endgiltige Dekoration liegt ein Projekt vor.

Die Malereien im Todesco-Palast gehen ihrem Abschluß entgegen. Rahl hat soeben Karton und Farbenskizze für das letzte Friesbild des Speisesaales — die Bestattung des Paris — vollendet und gedenkt sofort nach Beendigung der Saison, für welche der Besitzer des Hauses seine Räumlichkeiten vorläufig ganz zur freien Disposition haben wollte, die Ausführung dieses und des ebenfalls noch unvollendeten vorletzten Bildes zu beginnen.

Briefkasten der Redaktion: 28. Januar — 8. Februar: o. u. in Paris: Benützt; wir schreiben allernächstens. — J. F. und S. Z. hier: Besten Dank.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 6.

Vierter Jahrgang.

Wien.

11. Februar 1865.

Recensionen
und
Mittheilungen über bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post. Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland $1\frac{1}{4}$, $2\frac{1}{2}$, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1 — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Komposition der Niobe-Gruppe.*)

Von **Bruno Meyer**

I.

Unter den Meisterwerken der antiken Plastik hat von jeher die Niobe-Gruppe sich in seltenem Grade allseitiger Anerkennung und Bewunderung erfreut, und kaum dürfte es zu billigen sein, wenn behauptet worden ist, daß ihrem Ruhme durch die nähere Kenntniß der herrlichen Parthenon-Skulpturen Eintrag geschehen sei. Ja, die Entdeckung dieser, wie man füglich ihr Bekanntwerden durch den Elgin'schen Raub nennen kann, gab erst das Mittel an die Hand, die Niobe im Zusammenhange mit ihren Kindern vollkommen zu würdigen; seitdem Cockerell im Jahre 1816 in wahrhaft genialer Weise mit seinem durch die äginetischen und athenienſischen Giebel-Skulpturen geschärften Blicke das vorher nie geahnte Kompositionsgesetz der Niobe-Gruppe erkannt hat, kann es nicht geleugnet werden, daß wenigstens das Interesse an den Studien über die Niobe ein lebhafteres und verbreiteteres geworden ist. Aber nur das Thun interessirt, das Gethane nicht. Mit der fast allgemeinen Anerkennung, zu der durch Welcker's unübertreffliche Arbeit über die Gruppirung der Niobe und ihrer Kinder nicht nur das Prinzip der Giebel-Aufstellung, sondern mehr oder minder auch die noch heute sehr beachtenswerthe Welcker'sche Rekonstruktion der Gruppe gelangt war, erkaltete die Theilnahme an einer Frage, die nun lange Zeit als eine ausgetragene betrachtet wurde. Machten sich auch hin und wieder Zweifel geltend, so verrauschten diese doch ohne große Wirkung in der Strömung anderer Forschungen, in deren Verlauf auch der Niobe gedacht wurde. Und während alle früheren Wiederherstellungs-Versuche als albern und unmöglich anerkannt wurden, war es die einzige Hypothese der Giebel-Aufstellung, welcher im Prinzip nichts entgegengestellt werden konnte, so daß auch all' das Vereinzelte, was nach Welcker über den Gegenstand geschrieben ward, sich ausschließlich an die Inkonvenienzen dieser oder jener faktisch versuchten Rekonstruktion hielt. Namentlich, worauf es gerade angekommen wäre, ein neues, besseres, alle Zweifel beseitigendes Prinzip der Aufstellung wurde zugestandenermaßen nicht gefunden.

Dies war der Stand der Forschung, von dem Stark in seinem unten citirten umfangreichen Werke ausging; sein ganzes Streben war demgemäß darauf gerichtet, aus einer ganz vorurtheilsfreien allseitigen Untersuchung des auf Niobe und die Niobiden bezüglichen Materials gleichsam von selbst die Gruppe aus den unverständlichen Fragmenten zu einem lichten, befriedigenden, künstlerisch wie wissenschaftlich zu billigenden Ganzen wieder entstehen zu lassen. Und er ist wirklich zu einem neuen, gewiß unverhofften Resultate gelangt; er hat dasselbe in einem Werke der wissenschaftlichen Welt dargelegt, welches durch seine Gründlichkeit und umfassende Gelehrsamkeit, verbunden mit manchen überraschenden Ergebnissen, dem Gegenstande ein Interesse verschafft hat, wie er es noch niemals besessen. Wenngleich also das Werk allerdings nicht

*) „Niobe und die Niobiden in ihrer literarischen, künstlerischen und mythologischen Bedeutung" von Dr. K. B. Stark. Mit 20 Tafeln. Leipzig, Verlag von Wilh. Engelmann. 1863. 8° XVI, 464 S.

mehr als Novität betrachtet werden kann, wird es doch einer näheren Beleuchtung, die ihm unseres Wissens noch nirgend zu Theil geworden, ebenso würdig wie bedürftig sein. Es liegt in der Aufgabe dieser Blätter, daß wir uns nur an das kunstwissenschaftliche Material halten; doch wird die dadurch entstehende Unvollständigkeit unseres Berichtes keine seinen Werth beeinträchtigende sein. Kann es doch das Buch selbst nicht verleugnen, daß „der Niobe-Mythus in der bildenden Kunst", das zweite Kapitel, welches weit über die Hälfte des ganzen Buches umfaßt, und zu welchem die dem Werke beigegebenen 20 Tafeln Abbildungen gehören, den Kern- und Sternpunkt desselben ausmacht, mit dem die beiden anderen Theile, „der Niobe-Mythus nach seiner Entwicklung in der antiken Literatur" und „der Niobe-Mythus in seiner ethnographischen Stellung und inneren Bedeutung" zwar dem Gegenstande nach in innigster Beziehung stehen, ohne jedoch auf die Ergebnisse jener kunstwissenschaftlichen Forschungen irgend nennenswerthen Einfluß zu haben.

Wir folgen zunächst dem Gange des Werkes. Die Betrachtung der Kunst-Denkmäler hebt an mit denjenigen, welche uns durch Notizen der alten Schriftsteller bekannt sind, und unter diesen wird dasjenige an die Spitze gestellt, welches lange Zeit als ein Wahngebilde einer erhitzten Phantasie betrachtet worden, dessen faktisches Vorhandensein aber durch neuere Forschungen an Ort und Stelle über allen Zweifel gestellt ist, das Niobe-Bild am Sipylus, das große Fels-Relief von magischer Wirkung, dessen besonders Pausanias, der, selbst Lyder von Geburt, in seiner Jugend dieses Bildwerk gesehen hatte, Erwähnung thut. Durch eine Vergleichung mit anderen Fels-Reliefs, besonders dem von Nymphi, wird der spezifisch griechische Charakter dieses Werkes klar, und es erscheint als ein höchst interessantes Monument der gerade am Sipylus lokalisirten Niobe-Sage.

Es folgen zwei „plastische Werke der attischen Schule in Hellas", ein Relief am Thronsessel des olympischen Zeus, vermuthlich den Moment der Vernichtung selbst darstellend, und ein Denkmal, welches am Abhange der Akropolis von Athen hoch über dem Zuschauerraum des Theaters angebracht war. Stark erklärt es, und wohl mit Recht, auch für ein Relief, welches in der von Pausanias erwähnten Grotte, nicht an dem über derselben aufgestellten Dreifuß, befindlich war. Es gelingt dem Verfasser, diese Darstellung mit den an demselben Orte befindlichen in eine Art von cyklischen Zusammenhang einzuordnen.

Die Nachrichten der Schriftsteller führen dann noch auf zwei „berühmte griechische Werke des Niobiden-Mythus auf dem Boden von Rom." Es ist das die viel erwähnte Marmorgruppe im Tempel des Apollo Sosianus, und ein Elfenbein-Relief an der Thüre des Tempels des Apollo Palatinus, dem ein „Sturz der Gallier von den Höhen des Parnaß" als Pendant entsprach. Sinnig wird die Zusammengehörigkeit dieser beiden Darstellungen ihrer Idee nach, als furchtbarer Apotropäa, dargelegt und zugleich die allerdings vage Vermuthung ausgesprochen und so zu sagen begründet, daß beide Elfenbein-Arbeiten von den Thüren eines Apollo-Tempels an der äolischen Küste Klein-Asiens, wahrscheinlich in Kyme, herstammen. Da die erstere Gruppe, welche Plinius als ein Werk des Skopas oder Praxiteles nennt, fast immer mit der Gruppe von Niobiden, welche uns erhalten ist, in Verbindung gebracht worden ist, so war es gewiß eine dankenswerthe Mühe, das Wißbare in Betreff jener Gruppe zu ergründen. Dem Verfasser ergibt sich dabei durch eine in manchen Punkten bewundernswerthe, höchst geistvolle Kombination, daß der Tempel des Apollo Sosianus ein Triumphaldenkmal gewesen, in der Nähe der Porta Carmentalis zwischen andern ähnlichen Monumenten gelegen, gegründet von einem gewissen C. Sosius, oder richtiger Sossius, der Legat des Antonius in Syrien und Cilicien war, mit ihm später in der unglücklichen Schlacht bei Aktium stritt und endlich von Augustus begnadigt wurde. Er hatte wahrscheinlich aus dem Sarpedonion bei Seleucia am Kalykadnos mit der Statue des Apollo Sosianus aus Cedernholz die Niobe-Gruppe entführt. Sind wir auch nicht geneigt, diese Konjekturen in allen Punkten als sicher und zuverlässig zu unterschreiben und darauf Schlüsse zu bauen, so ist ihnen doch in den meisten Beziehungen ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit nicht abzusprechen. Fast noch überzeugender ist die Untersuchung, wo in dem Tempel wohl die Gruppe sich befunden habe. Aus dem Sprachgebrauch des Plinius, der „templum" als die abgeschlossene Area, welche als heiliger Raum das eigentliche Heiligthum umgibt, nie gleichbedeutend mit „aedes" oder „delubrum", dem Tempelgebäude selbst, anwendet, folgt, wie es scheint, unwidersprechlich, daß die Niobe-Gruppe nicht einmal in dem Tempelgebäude, geschweige denn im Giebelfelde desselben gestanden, sondern ihren Platz irgendwo in den umgebenden Räumlichkeiten des Tempels gefunden hatte. Hier aber ist nun der Punkt, wo nicht nur

bei Stark, sondern schon fast bei allen seinen Vorgängern sich die falschen Schlüsse über die uns erhaltene Niobe-Gruppe ansetzen; indem erstlich zwar fast nirgends sicher und zuversichtlich ausgesprochen wird, daß des Plinius Gruppe und die Florentiner Statuen identisch sind, doch aber diese Identität bei allen weiteren Schlüssen vorausgesetzt wird, während uns diese Annahme mehr als zweifelhaft, ja wahrhaft unmöglich scheint; und indem zweitens, was noch wichtiger ist, übersehen wird, daß die Art der Aufstellung eines ursprünglich griechischen Kunstwerkes in Rom durchaus nie maßgebend sein kann für die Erkenntniß seiner ursprünglichen Komposition. Dies, um die Tragweite und den Werth der an sich erfreulichen Ergebnisse der fleißigen Untersuchungen Stark's auf ihr richtiges Maß zurückzuführen.

Einige dunkle Andeutungen über vorhanden gewesene Kunstwerke aus dem Kreise des Niobe-Mythus, welche sich in Epigrammen und anderen Dichtungen des Alterthums, so wie bei Lactantius Placidus, dem Kommentator des Statius finden, beschließen diesen Abschnitt.

Bei den erhaltenen Monumenten befolgt der Verfasser die Eintheilung nach Kunstgattungen, und zwar in aufsteigender Linie, so daß er mit den Vasengemälden beginnt. Hier sind nur zwei sichere Darstellungen des Niobe-Mythus nachweisbar, die eine aber, auf einem Krater aus Ruvo, von großer Pracht. — Ein sehr interessantes Denkmal ist ferner eine monochrome Zeichnung aus Herkulaneum, welche einen früheren Moment der Sage, der in den literarischen Quellen fast ganz unerwähnt geblieben, in anziehendster und bedeutungsvollster Weise vergegenwärtigt, nämlich die frühere Freundschaft der Niobe und ihrer späteren Todfeindin, der Leto, welche uns aber gerade in einem Moment, sei es vorübergehender, sei es dauernder Entfremdung vorgeführt wird.

Nicht ganz einverstanden können wir uns mit der Auffassung Stark's erklären, welche er von den pompejanischen Pfeiler-Gemälden mit Niobiden vorträgt. Es sind hier zwei hohe Dreifüße von Gold-Bronze dargestellt, welche durch horizontale Quer-Platten in drei Abtheilungen getheilt werden. In den beiden oberen sind an den dem Beschauer zugekehrten beiden Seiten der Dreifüße je zwei Niobiden in knieender Stellung gezeichnet, während vor der unteren je drei andere in freien Figuren stehen, resp. knien. Stark denkt hiebei an eine malerische Nachbildung zweier wirklich vorhandener bedeutender Bronze-Werke. Dem steht aber Manches entgegen. Der Mangel an Kontinuität zwischen den in dem Dreifuß eingeschlossenen und den vor demselben stehenden Figuren ist in der Malerei schon sehr empfindlich und nur an einem Dekorations-Werke entschuldbar, in der Plastik würde er vollkommen unerträglich sein. Es kommt dazu, daß, wenn irgendwo, gewiß in einer solchen Aufgabe die Plastik nicht auf den Vorzug und das Vorrecht verzichten dürfte, ihre Werke für allseitige Ansicht auszubilden. Sie würde also jedenfalls sechs Niobiden in alle Zwischenräume gesetzt, nicht aber die Hinterfläche des Dreifußes leer gelassen haben, was wiederum entschieden die Konzeption eines Malers verräth.

Die Reihe der Wandgemälde beschließt ein sehr rohes aus einem Columbarium der Villa Pamfili bei Rom, welches jedoch durch die charakteristische Zusammenstellung mit einer Befreiung des Prometheus durch Herakles einen hohen geistigen Werth erhält; sehr schön hat Stark den bedeutsamen Kontrast beider Darstellungen und die darauf beruhende Wirkung hervorgehoben.

Eine reichere Fülle des Materials liegt bei der sich hieran anschließenden Betrachtung der Niobiden-Reliefs vor. Sehr dankbar müssen wir Stark insbesondere sein für die Veröffentlichung des vortrefflichen, des Geistes der höchsten griechischen Kunstblüthe durchaus würdigen Reliefs aus der Sammlung Campana in Rom, jetzt in der kaiserlichen Sammlung zu Petersburg, zumal, da das längst bekannte Relief-Bruchstück in der Villa Albani dadurch eine ungehoffte Ergänzung erhält, und wechselseitig auch über diese Komposition wieder Licht verbreitet, wie denn unbedingt die Behauptung Stark's Beifall verdient, daß das Relief Campana in seiner Vollständigkeit auch die schießenden Götter mit dargestellt habe.

Nach einigen kleineren Relief-Fragmenten geht der Verfasser ausführlich auf die Sarkophag-Reliefs ein, bei denen er zwei Grundkompositionen unterscheidet, die des vatikanischen und die des borghesischen Sarkophages. Eine übertrieben genaue Beschreibung und Vergleichung beider Kompositionen führt den Verfasser zu dem Urtheil, daß die erstere Komposition in künstlerischer Beziehung vor der zweiten den Vorrang verdiene, ein Urtheil, welchem jeder Unbefangene beistimmen muß, auch ohne so lange Beweisführung, und welches überhaupt auszusprechen, nur die unbegreifliche, noch dazu in den extravagantesten und schroffsten Ausdrücken dargelegte entgegengesetzte Ansicht Welcker's nöthig gemacht hat.

*

Interessante Anknüpfungen an diese beiden Sarkophag-Kompositionen, aber dabei ein ganz abweichendes, charakteristisches Gepräge bietet ein bei Toscanella gefundener Sarkophag jüngerer etruskischer Kunst, von dessen Kunstcharakter jedoch der Verfasser unterlassen hat, nahe liegende Schlüsse über gewisse statuarische Bildungen zu ziehen.

Als Uebergangsformen zu diesen behandelt Stark sodann eine Reihe von bemalten Relief-Figuren aus Gyps, aus Gräbern von Kertsch in der Krim, dem alten Pantikapäum, und Terracotten aus Fasano in Apulien, von welchen letzteren einige uns als Niobiden sehr bedenklich erscheinen. Mit Recht dagegen weist der Verfasser die Deutung einer kleinen unbemalten Terracotta aus einem atheniscen Grabe auf Niobe zurück, indem er ihren chthonischen Charakter hervorhebt.

Die Ausbeute unter den geschnittenen Steinen, deren Betrachtung sich hier anschließt, ist sehr gering. Hier würde die erst neuerlich von Friedländer bekannt gemachte Darstellung auf Münzen von Orchomenos ergänzend einzureihen sein, von der Stark noch nichts wissen konnte. — Ob auf dem Gefäß-Fragment in Chalcedon aus der Wiener Sammlung mit Recht eine Niobide erkannt worden ist, und noch dazu eine Art Gegenbild zu der fliehendem Tochter der Florentiner Sammlung, wollen wir hier zu entscheiden unterlassen; es will uns aber durchaus nicht recht einleuchten.

So gelangt der Verfasser endlich zu den statuarischen Bildungen, welche nach einer kritischen Geschichte des Fundes, der Versetzung und Vermehrung der Florentiner Sammlung einzeln ganz ausführlich nach allen Seiten hin beschrieben, besprochen und mit ihren etwaigen Wiederholungen verglichen werden. Wenn der Raum es uns gestattete und wir nicht im Sinne hätten, bei anderer Gelegenheit noch gerade auf diesen Theil wieder zurückzukommen, so würden wir eine ganze Reihe von zum Theil sehr ausführlichen Anmerkungen über einzelne Statuen geben können. Besonders würden wir gegen die Deutung des Münchener sogenannten Ilioneus entschieden protestiren müssen, und auch der Heranziehung der kleinen Marmor-Statue im Louvre nicht bloß mit dieser kurzen Notiz widersprechen. Auch können wir uns durchaus nicht mit der Deutung der einen Florentiner Statue mit gehobenem Peplos und gesenktem Haupt und Blick als Trophos der Niobe-Töchter einverstanden erklären, sind vielmehr der festen Ueberzeugung, daß ein so ruhiges Element in dieser Gruppe niemals eine Stelle gefunden und finden können. Auch die Gründe, mit denen eine liegende Tochter, welche Welcker und Andere angenommen, als unmöglich bezeichnet wird, halten den geringsten Versuch, sie abgesehen von ihrer Zuversichtlichkeit und Phrasenhaftigkeit ihrem wirklichen Inhalt und Gewicht nach zu würdigen, nicht aus. — Glücklicherweise brauchen wir auch die kritische Sichtung des Statuen-Vorrathes nicht erst noch einmal vorzunehmen, um die Entscheidung der Frage zu beleuchten, auf welche das Hauptgewicht bei dieser ganzen Untersuchung fällt, der Frage nach der Gesammtkomposition der Niobe-Gruppe. Denn welche Statuen herangezogen werden müssen, und wie viele etwa noch fehlen, um ein als nothwendig erkanntes Grundschema der Komposition auszufüllen, ist zunächst für uns ziemlich gleichgiltig, so lange eben dieses Schema selbst noch streitig ist. Genug, daß wir wissen, eine ziemlich bedeutende Anzahl verschieden großer Statuen von kolossalem Maßstabe muß darin Platz finden. Und da die Frage nach diesem Grundschema abgesehen von der besonderen Beschaffenheit jeder einzelnen Statue gelöst werden kann, und von Stark als durch ihn gelöst betrachtet wird, so halten wir uns billig nur an den Theil des Stark'schen Werkes, welcher den Weg der Analyse verläßt und sich der Synthese zuwendet.

Wir antecipiren das Resultat dieser Synthese, indem wir berichten, daß Stark die Absicht hat, die Niobiden einzuordnen in die Intercolumnien einer Säulenhalle; und wir antecipiren zugleich unser nachher ausführlich zu begründendes Urtheil, daß dieser Hypothese nicht mehr als Alles fehlt, um auch nur die spärlichste Anerkennung zu finden, und daß sie nur durch das Geräusch, mit dem sie sich geltend zu machen gesucht hat, dazu kommen konnte, eine eingehende Widerlegung zu erfahren. Wir erklären ausdrücklich, daß es sich für uns hier lediglich um das Prinzip der Aufstellung handelt, und verwahren uns gegen die Annahme, als hätten wir nicht, selbst wenn das Prinzip irgend zu billigen wäre, noch gegen die Aufstellung der einzelnen Statuen, wie sie Stark mehr angedeutet als ausgeführt und zum Theil widersprechend angegeben hat, viel, sehr viel zu erinnern.

Die Verbindung für historische Kunst.

Dem vor Kurzem erschienenen Bericht über die letzte Hauptversammlung der „Verbindung für historische Kunst" in Breslau entnehmen wir über diese Zusam-

menkunft und über die Wirksamkeit des genannten Vereins die nachstehenden Angaben.

Schon die achte Hauptversammlung, Pfingsten 1863 in Prag, war schwächer besucht, als man es bis dahin gewohnt war. Dasselbe Schicksal theilte die neunte Hauptversammlung in Breslau. Zum Theil erklärt sich dies aus dem Umstande, daß beide Versammlungen nicht in der Zeitnähe großer künstlerischer Zusammenströmungen lagen; denn wohl die Mehrzahl derjenigen, welche noch nicht in Zwecken der Verbindung tagten, ist der Ansicht, daß es sich dort lediglich um einige Geschäftsangelegenheiten handle, welche beiläufig mit abgethan werden können. Dagegen wissen die sämmtlichen Theilnehmer, daß die Bedeutung des Gegenstandes, dem die Verbindung gewidmet ist, die eigenthümliche Zusammensetzung ihrer nie zu großen und deshalb leicht übersehbaren Versammlungen diese zu höchst anregenden und interessanten Vereinigungen macht, welche überall in den Städten mit der dankenswerthesten Freundlichkeit und Gastlichkeit aufgenommen, den Charakter von künstlerisch-wissenschaftlichen Wanderversammlungen angenommen haben und die Vortheile des lebhaften Ideenaustausches und der persönlichen Annäherung in hohem Maße gewähren.

Der schlesische Kunstverein, auf dessen Einladung diesmal die Versammlung nach Breslau berufen war, hatte die Arbeiten auf das umsichtigste vorbereitet. Schon mehrere Wochen vorher war eine autographirte Uebersicht des sachlichen Inhalts der bisherigen acht Hauptversammlungen, eine schätzenswerthe Arbeit des jetzigen Schriftführers, des Grafen v. Hoverden, in die Hände der Mitglieder der Verbindung gelangt; für die Arbeiten der neunten Hauptversammlung war das Ständehaus bewilligt, an dessen Sitzungssaal sich weite Räume mit der älteren Gemäldesammlung, sowie mit den Erwerbungen des schlesischen Kunstvereins, darunter Werke von Lessing, Menzel u. A., und mit den der Verbindung gehörigen oder für sie bestimmten Kunstwerken anschlossen.

Die Zusammenkunft ward am 12. September von dem derzeitigen Präses des schlesischen Kunstvereins, Professor Schönborn eröffnet. Siebzehn Mitglieder waren anwesend und zwar die HH. Kammerherr v. Dalwigk als Vertreter des Großherzogs Peter von Oldenburg, Professor Fr. Eggers als Vertreter des preußischen Kultusministers v. Mühler, Appellationsgerichts-Präsident v. Goßler für den Kunstverein von Königsberg in Preußen, Maler Hammager für den Kunstverein in Kassel, Oberbürgermeister Hobrecht für die Stadt Breslau, Kammerherr v. Hoverden für den Vice-Ober-Ceremonienmeister Kammerherrn Graf Emanuel v. Schaffgotsch, Kaufmann Anton Hübner für den Kunstverein zu Münster, Kunsthändler Karsch für die Genossenschaft der bildenden Künstler in Wien, Professor Kummer für den Kunstverein in Dresden, Schulrath Looff für den zu Pest, Rektor Luchs für den Grafen Ulrich v. Schaffgotsch, Kreisbaumeister Lüdicke für den König von Hannover, Kaufmann Panzer für den Kunstverein in Danzig, Kaufmann Pilz für den Kunstverein für Böhmen zu Prag, Professor Schönborn für den schlesischen Kunstverein zu Breslau, Stadtrath Ed. Trewendt für den Kunstverein in Kiel, Staatsanwalt v. Uechtritz für die allgemeine deutsche Künstlergenossenschaft. Abwesend war der Vorstandsbeigeordnete Herr Graf Franz Thun, der auf ärztlichen Rath eine begonnene Kur nicht hatte unterbrechen dürfen. Man wählte einstimmig den Präsidenten von Goßler, welcher schon die siebente und achte Hauptversammlung geleitet hatte, zum Präsidenten, und übertrug durch ebenso einstimmige Wahl das Amt der Stellvertretung an den Kammerherrn Grafen v. Hoverden. In den Prüfungsausschuß für die Rechnungslegung berief der Vorsitzende den soeben gewählten Herrn Vize-Präsidenten, den Herrn Kammerherrn v. Dalwigk, und den Herrn Panzer. Die Ausloosungskommission wurde aus den HH. Lüdicke, Pilz, Schönborn und Trewendt gebildet.

Von den Anträgen, welche die Versammlung beschäftigten, möge zunächst Folgendes bemerkt werden. Es ist immer Praxis bei den Versammlungen gewesen, daß schon bei der Einladung achtbare und kunstverwandte Männer der Stadt, in der man zu tagen beabsichtigt, als solche bezeichnet werden, an welche sich Auswärtige mit dem Gesuch um ihre Vertretung wenden können. Es ist ferner Gewohnheitsrecht geworden, daß diejenigen, in deren Händen sich Vollmachten häufen, davon an andere Vertrauensmänner übertragen, denn es kann jeder Versammlung nur angenehm sein, sich so vielseitig wie möglich berathen zu sehen. Diesen Ergänzungs-Modus wünschte man durch einen vorliegenden Antrag dahin zu beschränken, daß nach konstituirter Versammlung einem von auswärts noch eintreffenden Mitgliede oder Vertreter zwar Sitz und Stimme gewahrt bleiben, dagegen aber Creirung einer Stellvertretung auswärtiger Mitglieder durch am Orte wohnende Vertrauensmänner nach konstituirter Ver-

sammlung nicht mehr gestattet sein solle. Man beschloß, sich mit der Anerkennung der in dem Antrage liegenden richtigen Ansicht zu begnügen, und dies durch Innehalten einer strengen Praxis zu bethätigen. — Ein Statuten-Veränderung involvirender Antrag des schlesischen Kunstvereins konnte nicht zur endgiltigen Debatte gestellt werden, da er nicht ordnungsgemäß zwei Monate vorher bei der Geschäftsführung angemeldet war. Sein Inhalt bietet jedoch an sich Interesse dar. Er lautet: „Den §. 8 der Statuten dahin abzuändern, daß außer dem Vorstande eine mitverwaltende Körperschaft von fünf Männern eingesetzt werde, wählbar aus dem jedesmaligen Hauptversammlungsort, an dem man tagt.“ Es wurde nun zwar allgemein anerkannt, daß man durch diesen Vorschlag den drei Vorstandsmitgliedern die Arbeit erleichtern wollte; allein man hatte doch seine großen Bedenken, ob der Zweck durch die beabsichtigte Einrichtung erreicht, oder ob er nicht vielleicht vereitelt würde, indem der Leitungsapparat dadurch schwerfälliger und viel unnütze Arbeit erst geschaffen werde. Der schlesische Kunstverein ward vom Vorstande selbst ersucht, den Antrag auf die Tagesordnung der nächsten Hauptversammlung zu bringen. Inzwischen gestand die Versammlung auf Antrag des Hrn. Staatsanwaltes v. Uechtritz dem Vorstande für bestimmte Angelegenheiten, sowie für bestimmte Zeit das Kooptationsrecht zu. Auch genehmigte sie, auf Antrag des Geschäftsführers, daß bei unvorhergesehen eintretender dauernder Verhinderung seinerseits Hr. Oberfinanzrath Direktor v. Schmerfeld in Kassel stellvertretend die Leitung übernehme.

Was nun die Lage der Verbindung selbst betrifft, so hat die Theilnahme sich rasch wachsend bis zu einer Anzahl von Aktionären erhoben, welche die Ziffer 60 bald übersteigt, bald ein wenig unter ihr bleibt. Gegenwärtig sind 57 Aktien genommen. Es verdient angemerkt zu werden, welches wichtige Element der Mitgliedschaft durch Köln, Wien und Breslau hinzugetreten ist, indem die städtischen Körperschaften dieser drei Städte sich durch je zwei Aktien betheiligen, ein Beispiel, dem vielfache Nachahmung zu wünschen wäre. Die Geldsumme, welche jene Aktien repräsentiren, bildet die materielle Macht der Verbindung, mittelst deren sie ihre idealen Zwecke fördern kann. Sie ist zu groß, um sie ohne Bedauern abzulehnen und für zu geringfügig zu erklären, etwas Gutes damit zu wirken; sie ist viel zu klein, um die Zwecke der Verbindung in imponirender und so großartiger Weise zu verwirklichen, wie gewünscht werden muß. Größere Theilnahme ist daher nicht blos inniger Wunsch der Betheiligten, sondern Nothwendigkeit. Der Aktienbetrag von 50 Thlrn. erscheint klein, vorausgesetzt, daß man die Ziele der Kunst und nicht bloß die Ausspielungsgelüste der Aktionäre fördern will, also für alle Vereine, für welche das Wort noch Wahrheit ist, welches vor einigen Jahren in einem Rückblick auf die historische Entwickelung der Verbindung geschrieben werden konnte:

„Die deutschen Kunstvereine, als sie die Wahrnehmung machten, daß von den Künstlern, alle anderen Stoffgebiete mehr angebaut würden, als das historische, eine Thatsache, die man ihnen gern zum Vorwurfe machte, da sie durch ihre Verloosungen für den Zimmerschmuck des Wohnhauses sorgen, wozu nun einmal Genre und Landschaft, Blumen-, Frucht- und Thiermalerei beliebter ist und sein muß — die deutschen Kunstvereine haben den Gedanken hervorgerufen, der historischen Gattung der Malerei noch eine besondere Pflege angedeihen zu lassen.“

(Schluß folgt.)

Wiener Bauhütte.

‡ Am letzten Samstage hielt der unter dem Namen „Wiener Bauhütte“ bereits vor mehr als zwei Jahren gegründete Verein jüngerer Architekten und Akademiker im Bibliotheksaale der hiesigen Akademie der Künste seine erste Plenar-Versammlung ab. Es dürfte daher wohl an der Zeit sein, von den Bestrebungen und Leistungen dieser höchst regsamen architektonischen Genossenschaft, von deren Wirken wir, solange sie noch einen vorzugsweise privaten Charakter hatte, nur beiläufig sprechen konnten, einen etwas ausführlicheren Bericht zu erstatten.

Unser künstlerisches und kunstwissenschaftliches Vereinswesen krankt an zwei extremen Uebeln. Die Kunstvereine sinken mehr und mehr zu Agenturen der Künstler-Genossenschaften oder Gesellschaften herab; sie ergeben sich, wenn überhaupt ein System in ihnen befolgt wird, theils verdeckt, theils offen und eingestandenermaßen der schlechten Praxis des Kunstversorgungs- und Spitalwesens; sie „nützen“ bloß den Künstlern, insbesondere den mittelmäßigen, aber sie schaden der Kunst. Die gelehrten Kunstgesellschaften und archäologischen Vereine dagegen leben auf den Wolken der Theorie ein schläfriges Dasein; sie nützen weder Künstlern noch Gelehrten, es sei denn, daß sie denselben gestatten, bei

Gründungsfesten oder sonstigen erwünschten Gelegenheiten auf ihre Kosten ein Zweckessen mitzumachen und eine Rede zu halten; sie nützen aber auch nur in Ausnahmefällen der Wissenschaft, da sie gewöhnlich bloß dasjenige zum elften Male sich wieder vorzutragen pflegen, was allen ihren Mitgliedern bereits aus zehnmaligem Lesen bekannt war; in keinem Falle jedoch nützen sie der Kunst, auf deren gegenwärtiges Leben und Streben, als auf eine „Velleität", sie lächelnd herabschauen.

Es gibt allerdings einige glänzende Ausnahmen von dieser Regel, besonders in England, wo Vereine wie die „Society of Dilettanti" oder die „Arundel Society" durch ihre mustergiltigen Publikationen auf die Bildung der künstlerischen Kreise in Praxis und Wissenschaft nachweislich großen Einfluß genommen haben. Und nach ähnlichem Ziele haben offenbar auch die Gründer des hier zu besprechenden Wiener Vereins hingestrebt, indem sie das gemeinsame Studium und die Veröffentlichung bedeutender Schöpfungen der Kunst als Hauptaufgaben ihres Zusammenwirkens bezeichneten. Nach diesen beiden Richtungen hin liegen denn auch die wesentlichsten Manifestationen der bisherigen Thätigkeit der „Bauhütte", soweit dieselben überhaupt in die Oeffentlichkeit gedrungen sind. Schon im ersten Jahre seines Bestehens, welches den Verein, beiläufig gesagt, aus nur 15 Gründungsmitgliedern rasch zu der stattlichen Mitgliederzahl von 110 ausübenden, theilnehmenden und Ehren-Mitgliedern anwachsen sah, legte er in seinen 116 zum Theil in größtem Format ausgeführten „Autographien" und sonstigen „Vereinsblättern" ein Zeugniß von seiner ungewöhnlichen Thätigkeit ab. Ein großer Theil jener Autographien stellt die Reiseaufnahmen von Architekturschülern hiesiger Akademie aus dem Jahre 1861 dar, wodurch eine Anzahl der schönsten mittelalterlichen Denkmäler Oesterreichs in mustergiltigen Aufnahmen theilweise zum ersten Mal bekannt gemacht und außerdem die hervorragendsten Leistungen der heutigen Baukunst, namentlich Wien's, in detaillirten Abbildungen verbreitet wurden. Es konnte nicht fehlen, daß diese Veröffentlichungen, wie sie einerseits die Thätigkeit der Vereinsmitglieder stets zu neuen Aufgaben anregten, andererseits demselben auch außerhalb des Kreises seiner eigentlich ausübenden Kräfte zahlreiche Freunde und Theilnehmer zuführen mußten. Das Staatsministerium, — dessen Chef, wie soeben verlautet, das Protektorat des Vereins übernommen hat, — nahm dem Verein bereits im ersten Halbjahre seines Bestehens je 50 Exemplare der Reiseaufnahmen ab, um dieselben durch Vertheilung an technische Schulen und anderweitige Institute für das Reich zu verwerthen; auswärtige Künstler, Kunstschulen und Vereine folgten diesem Beispiel, so daß gegenwärtig für die 170 Mitglieder des Vereins und die sonstigen Abnehmer dieser werthvollen und ausnehmend wohlfeilen Publikationen *) bereits zwischen 2—300 Exemplare angefertigt werden müssen.

Im zweiten und dritten Jahre seines Bestehens hat der Verein die eben geschilderte Thätigkeit vornehmlich auf Studienreisen der Akademiker, dann aber auch durch sonstige Privataufnahmen seiner Theilnehmer den verschiedensten Gebieten des Reiches und einzelnen Punkten Italiens zugewendet. Es wird unsern Lesern erwünscht sein, die bisher bereisten Orte hier angegeben zu finden. Im Jahre 1861 ward Steiermark bereist; sieben Architekturschüler unter Leitung des Professors und Oberbaurathes Fr. Schmidt, des jetzigen Ehrenpräsidenten der „Bauhütte", machten Aufnahmen in Kirchberg am Wechsel, Leoben, Göß, Bruck a. d. M., Straßengel und Graz. Im Jahre 1862 folgten unter derselben Leitung Aufnahmen von acht Schülern in den ungarischen und niederösterreichischen Orten Preßburg, Deutsch-Altenburg und Hainburg. 1863 begab sich eine gleiche Anzahl von Schülern, ebenfalls von Fr. Schmidt geführt, in die Zips (Ungarn), um namentlich in Kaschau, Leutschau, Eperies, Bartfeld, Kuchdrauf, Käsmark und Donnersmark Aufnahmen zu machen, endlich bereisten im Jahre 1864 dreizehn Schüler unter derselben Leitung Böhmen, insbesondere Prag, Kuttenberg, Kollin, Gang und Sedletz. An diese größeren Unternehmungen von Vereinsmitgliedern schlossen sich dann Privataufnahmen in Krakau (F. Schulcz, Segenschmid, J. Mocker), Brünn (Fr. Schmidt), Laun in Böhmen (J. Mocker), Passau, Braunau und Haselbach (F. Schulcz, J. Mocker), Sebenstein und Neunkirchen (F. Schulz, Th. Reuter, Fr. Schulz), Prag (F. Schulcz, Segenschmid, E. A. Prokop), Mailand (Fr. Schmidt) endlich Reiseaufnahmen, besonders italienische, der Architekten Hlávka und Zitek.

Es versteht sich, daß der Verein außer dieser praktischen Wirksamkeit auch durch regelmäßige Zusammenkünfte mit Vorträgen, Ausstellungen, Besprechungen u. dgl. sein inneres Leben zu fördern bestrebt ist. Die Vorlesungen umfassen das Gesammtgebiet des architektoni-

*) Die Blätter zerfallen in zwei Sektionen: 1) Renaissance und moderne Architektur, 2) Reiseaufnahmen der Architekturschüler. Die ersteren kosten das Stück in kleinem Format 10, in großem 20 kr. ö. W., die letzteren 20 kr. ö. W.

schen Schaffens, und es kommen bei den Besprechungen des Vereins, die jeden Samstag Abend im Bibliotheksaale der Akademie stattfinden, theils Entwürfe, theils Ansichten, Photographien und bauwissenschaftliche Werke alter und neuer Zeit, von denen der Verein eine Auswahl des Besten in seiner Bibliothek zu sammeln begonnen hat, zur Ausstellung.

Die Zusammenkunft am letzten Samstag, in welcher dem Verein seine Sanktionirung von Seiten des Staates durch seinen jetzigen Vorstand, Hrn. Stiassny bekannt gegeben wurde, bot in allen diesen Beziehungen ein besonders reiches und erfreuliches Bild. Eine Anahl von Gästen, Mitglieder des Lehrkörpers der Akademie und ältere hiesige Architekten, hatten sich mit dem Vereinsvorstand um den Ehrenpräsidenten versammelt, welcher die Mitglieder in kraftvoll herzlichen Worten an die segensreichen Aufgaben des Vereins, an die Zusammengehörigkeit aller im Baufach strebenden Kräfte zu einem, trotz der Mannigfaltigkeit der Richtungen, im Eifer für die Größe und Herrlichkeit der Kunst einheitlichen Ganzen gemahnte. Vorträge der HH. Architekten Hansen, Tietz und Weber, theils launigen, theils ernsten Inhalts, über verschiedene von ihnen ausgeführte Bauten schlossen sich den Eröffnungsreden an, und die Versammlung trennte sich in dem frohen Gefühl, daß hier eine Stätte frischen künstlerischen Lebens gegründet sei, aus der, wie wir von Herzen wünschen, mancher kräftige Impuls zu fruchtbringender Thätigkeit und wahrer Bildung für unsere jungen Architekten hervorgehen möge!

Kleine Chronik.

Kunstauktion. Am 27. d. M. und folgenden Tagen findet zu Leipzig in W. Drugulin's Auktionslokal die Versteigerung der von Hrn. C. Frommel, Kupferstecher und Galeriedirektor in Karlsruhe hinterlassenen Sammlung von Kupferstichen, Lithographien und Handzeichnungen statt, wobei Hauptfolgen der besten Meister nach altdeutschen Malern (Boisserée'sche Galerie), Rafael (Stanzen, Loggien), Michelangelo (Sixtinische Kapelle), vorzügliche Blätter nach Rembrandt, Rubens, Claude, Ruysdael u. A., Schabkunstblätter, viele Arbeiten von Frommel selbst, u. A. über 100 seiner schönen Landschaftstudien in Oel sich befinden. Kataloge sind von W. Drugulin oder durch die Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen.

Auszeichnungen. Die Münchener Maler Strähuber und Seeberger, der erstere im Antikensaal, der andere als Lehrer der Perspektive an der dortigen Akademie der Künste thätig, sind zu Professoren an dieser Anstalt ernannt worden. Dem Professor Karl Piloty in München wurde vom Großherzoge von Sachsen-Weimar das Ritterkreuz erster Klasse des Ordens vom weißen Falken verliehen.

Preisausschreibung. Die „Staatszeitung für Holland" bringt einen an alle Architekten des In- und Auslandes gerichteten Aufruf, in welchem die dortige Regierung für die besten Entwürfe zu einem für den Haag bestimmten Parlamentsgebäude mehrere Preise aussetzt. Der von der Regierung angenommene Entwurf wird mit 2500 holl. Gulden honorirt, für die übrigen eventuell würdig befundenen Pläne sind je 1000 holl. Gulden bestimmt. Alle diese Entwürfe werden holländisches Staatseigenthum. Die Wahl erfolgt durch eine von der Regierung zu ernennende Jury. Nach der Entscheidung werden die Entwürfe öffentlich ausgestellt. Die Einsendung muß bis zum 1. Juli d. J. spätestens, und zwar frankirt, unter der Adresse: „An den Minister des Innern, im Haag" erfolgen und mit versiegeltem Namen und Motto versehen sein. Die Namen der nicht gekrönten Einsender bleiben Geheimniß. Näheres in dem Programm, welches durch die Buchhandlung von Martinus Nyhoff im Haag für einen halben Gulden zu beziehen ist.

Ausstellungen. Am 1. März beginnt in Bordeaux eine von der dortigen Gesellschaft der Kunstfreunde veranstaltete Kunstausstellung. Der 1. Mai ist, wie gewöhnlich, der Eröffnungstag des Pariser Salons, und in diesem Jahre zugleich der internationalen Kunst- und Industrie-Ausstellung in Dublin, bei welcher auch die Photographie unter den Künsten Zulassung findet.

Hr. v. Janzé, Besitzer einer der werthvollsten Pariser Antikensammlungen, hat einen Theil seiner Schätze bei seinem kürzlich erfolgten Tode dem dortigen Münzkabinet vermacht. Man kennt den Umfang des Vermächtnisses noch nicht genau, doch sollen eine Anzahl von Bronzen und zehn der kleinen Terracottafiguren, an denen Hr. v. Janzé's Kabinet besonders reich war, darunter sein.

Lokales.

Der Porträt- und Historienmaler Eduard Engerth, dessen Rücktritt vom Direktorate der Prager Akademie wir seinerzeit berichtet haben, wurde als Professor an die hiesige Akademie der bildenden Künste berufen.

Oesterreichischer Kunstverein. Am letzten Mittwoch beschloß der Landschaftsmaler Selleny den Cyklus der „Vereinsabende" mit einem beifälligst aufgenommenen Vortrag über Geschichte und Wesen der Landschaftsmalerei. Wir freuen uns, durch die Güte des Künstlers in den Stand gesetzt zu sein, die durch eine Fülle geistvoller Aperçus gewürzte Betrachtung unsern Lesern demnächst ausführlich mittheilen zu können.

Briefkasten der Redaktion: 4—10. Februar: C. L. in Kopenhagen: War bereits expedirt; wir antworteten außerdem noch brieflich — ♂ in Prag: Dankend erhalten und bitten um recht baldige Erfüllung Ihrer Zusage. — C. P. in Paris: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 7. Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 18. Februar 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt:

Das Treppenhaus im Waffenmuseum des Wiener Arsenals.

* Unter den Kunstwerken monumentaler Gattung, welche im Laufe des letzten Jahres in Wien geschaffen worden sind, nimmt die malerische Ausschmückung des Treppenhauses im Waffenmuseum durch Hansen und Rahl unbestritten die erste Stelle ein. Publikum und Kritik scheinen über den Werth dieser neuen gemeinsamen Leistung zweier unserer bedeutendsten Künstler dermaßen einig zu sein, daß Niemand es für nöthig befunden hat, dies noch besonders auszusprechen. Uns wenigstens ist noch nirgends in unsern öffentlichen Blättern, seit dieses außerordentliche Werk vollendet dasteht, eine nur halbwegs eingehende Kritik desselben begegnet. Und eine solche fehlt nicht leicht, wo es nur etwas zu tadeln gibt. Aber wir meinen, daß auch der Enthusiasmus ein gewisses Recht habe, sich zuweilen unter die Kritik zu mischen. „Lust, Freude, Theilnahme an den Dingen“ — schreibt Göthe einmal an Schiller — „ist das einzige Reelle, und was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur.“

Uebrigens hat die Kritik dieser Schöpfung gegenüber auch eine positive Aufgabe, freilich sehr exceptioneller Art. Wenn sie an Rahl's und Hansen's Werk in der That nichts Wesentliches auszusetzen findet, so muß sie dagegen um so strenger das in's Gericht ziehen, was dieser beiden Männer Leistung nicht ist, aber von Gottes und Rechtswegen hätte sein sollen. Um deutlicher zu sprechen, sie muß sich erinnern, daß die Ausschmückung dieses Treppenhauses eben nur den kargen Rest einer grandiosen monumentalen Aufgabe, nämlich der Gesammtausmalung des von Hansen erbauten Waffenmuseums bildet, und daß der Löwenantheil dieser Aufgabe nicht jenen Beiden, sondern einem Dritten zugefallen ist, von dem jetzt wohl jeder Sonntagsschüler der Kunstkritik zugeben wird, daß er die Anforderungen eines derartigen Werkes nicht zu erfüllen vermochte.

Dieses Mißverhältniß näher in's Auge zu fassen, ist eine der ernstesten Pflichten der Kunstkritik. Es gilt hier namentlich, durch eine Vergleichung der Werke Rahl's im Treppenhause mit denen des Hrn. Professors Blaas im Hauptraum des oberen Geschoßes dieser Prachtanlage, die für jeden Kundigen freilich ohnehin einleuchtende traurige Wahrheit offen darzulegen, daß durch die Vertheilung solcher Aufgaben an so ungleiche Kräfte eines der großartigsten monumentalen Werke der Neuzeit für immer verdorben worden ist. Die Empfindung, die wir bei dieser Verpflichtung empfinden, ist, — wir gestehen es offen, — eine so bittere, daß es uns als eine förmliche Wohlthat erscheint, ihrer wenigstens vorläufig noch überhoben zu sein. So rasch und leicht nämlich, wie sich Rahl seiner Aufgabe voriges Jahr entledigt hat, ebenso langsam und bedächtig schreitet die Arbeit des Hrn. Blaas fort, wenn wir auch veranschlagen, daß dieselbe eine zehnfach größere war. Es ist uns, als ob der Künstler selbst sich seiner Aufgabe nicht gewachsen fühlte. So schläfrig pflegt man keine Arbeit zu thun, die Einen freut, weil man sie versteht. Genug, wir haben unter diesen Umständen um so mehr Muße, uns der Betrachtung des einzigen ganz vollendeten Theiles der Fresken, der Malereien des Treppenhauses, ausschließlich hinzugeben.

Man gelangt in den hier zu besprechenden Raum bekanntlich durch ein von zwölf starken, reichgegliederten Pfeilern getragenes Vestibül, neuerlich auch wohl „Feldherrnhalle“ genannt, weil beschlossen ist, sämmtliche Pfeiler, an denen der Architekt des Waffenmuseums, Th. Hansen, die schönsten alten Rüstungen desselben anzubringen gedachte, mit je vier Marmorstatuen hervorragender österreichischer Heerführer zu schmücken. Die Pfeiler sind mit röthlichem stucco lustro, die Kapitäle, in deren auf's mannichfachste variirender Blattornamentik Hansen die ganze Kraft seines dekorativen Talents offenbart, sind mit Gold überzogen; auch die gußeisernen Eingangspforten sollen vergoldet werden. Indessen fürchten wir, daß diese Räumlichkeit niemals eine vollkommen harmonische Wirkung üben wird, wenn man sich nicht wenigstens entschließt, die Gewölbekappen, wie es Hansen projektirt, in satteren Farben auszumalen. Auf einen Ersatz der Marmorstatuen durch die von dem Architekten vorgeschlagenen Rüstungen ist ohnedies nicht zu hoffen. Wir hören, daß man zur Ausführung dieser Statuen eine billigere Sorte karrarischen Marmors verwendet. Wollte man aber einmal sparen, — was freilich in dem Riesenbau des Arsenals fast komisch klingt, — so war Hansen's Vorschlag doch in diesem Fall gewiß der billigste.

Der Eintritt von dem Vestibül in das Treppenhaus liegt gerade dem Hauptportal gegenüber, und zwar führt die Stiege zunächst ungetheilt zwischen hohen, durch Nischen belebten Treppenwangen zu einem Absatz hinauf, um sich dann von hier aus in zwei Armen rechts und links zurückzuwenden, so daß, während man unten ostwärts auf den Absatz emporsteigt, der Eintritt oben von dem Stiegenhaus in den Kuppelsaal westwärts erfolgt. Vier starke Pfeiler, durch angelehnte Säulchen und Pilaster von verschiedener Höhe vertikal und horizontal auf originelle Weise mannigfach gegliedert, stützen das hochgespannte Gewölbe des nahezu quadratischen Raumes. Die unteren Wandflächen desselben tragen den auf Stein getragenen hellröthlichen Stuckbewurf des Vestibüls, mit einfachen musivisch eingelegten Mustern verziert. Um so glanzvoller und farbenprächtiger entfalten sich die oberen Partien, sowohl die halbkreisförmigen Wandflächen über den Fenstern als namentlich sämmtliche Felder der aus neun rundbogigen Kreuzgewölben bestehenden Decke.

Den bequemsten Ueberblick über die malerische Dekoration dieser Theile gewinnt man auf dem Treppenabsatz, den Blick nach Westen, dem Aufgang in die oberen Säle zugekehrt. Vor Allem sind es die drei kolossalen Deckenbilder, welche uns hier in's Auge fallen. Sie befinden sich an den drei mittleren Kreuzgewölben, gerade senkrecht über der Treppe selbst, in sternförmigen Feldern, welche die Mitte jedes Gewölbes bilden. Es sind die Allegorien von „Macht und Einigkeit“, „Ruhm und Ehre“, „Klugheit und Muth“, alle drei durch weibliche Figuren dargestellt, welche von kleinen Genien begleitet werden. Das mittlere Bild, „Macht und Einigkeit“, zeigt uns ein auf Wolken thronendes Weib von gewaltigen Körperformen, bekleidet mit einem bräunlichen, von blauem Gurt umfangenen Untergewand, über welches ein weiter dunkelrother Mantel geworfen ist. Von ihrem strahlenbekrönten Haupte wallt hinten ein Schleier herab. Sie trägt in der linken Hand den Donnerkeil, die Rechte legt sie einem geflügelten Genius auf die Schulter, welcher, auf ihren rechten Schenkel gelehnt, in den Armen das Symbol der unüberwindlichen Einigkeit, die Fasces, trägt und nur von einem gelben fliegenden Mäntelchen leicht umhüllt ist. Auf der anderen Seite der weiblichen Figur am Boden sitzt der Adler. — Rechts von diesem Bilde befindet sich die Allegorie von „Ruhm und Ehre.“ Ein mit bläulichem Untergewand und orangefarbigem Umwurf bekleidetes, geflügeltes Weib, ebenfalls auf Wolken thronend, eine Trompete in der Rechten, weist mit der Linken den neben ihr stehenden geflügelten Genius in die Ferne. Er scheint, auf ihren rechten Schenkel gelehnt, eben im Begriff, ihrem Winke zu folgen. Ein rothes Tuch umflattert seine sonst nackte Gestalt; in der Rechten hält er den Lorbeerkranz, in der Linken einen Palmzweig. — Auch das dritte Bild, „Klugheit und Muth“, zeigt eine ähnliche Gruppe zweier Figuren. Die weibliche, ebenfalls auf Wolken thronende Gestalt ist unter dem bräunlich gefärbten Mantel mit einem grünlichen Untergewand bekleidet, über dem sich zwei blaue Bänder auf der Brust kreuzen. Sie sitzt mit übergeschlagenen Beinen auf ihrem Wolkenthron, die Rechte aufstützend, während sie in der auf das rechte Knie gestützten Linken einen Spiegel hält, in welchem sie das rückwärts Vorgehende schaut. Den kleinen Genius, den ein röthliches Gewand umfliegt, finden wir hier in lebendiger Aktion, als Kämpfer gegen eine Riesenschlange, welcher er soeben den Spieß in den Rachen zu stoßen droht. Rahl hatte sich ihn ursprünglich als einen zweiten kleinen Herkules, nämlich die Schlange würgend, gedacht. Man hat es jedoch vorgezogen, an die Stelle dieses offenbar ganz „antiquirten“ Motivs den militärisch entsprechenderen Spieß zu setzen.

Zu diesen drei Gemälden an der Decke kommen dann ebenfalls drei über den Fenstern. Wir betrachten davon zunächst die beiden in den Halbrundfeldern der Seitenwände. Rechts finden wir die „Taktik“, ein auf Wolken sitzendes behelmtes Weib, mit schwarzem Brustharnisch über braunrothem Untergewand und unten umgeworfenem grünem Mantel, der einen bräunlichen Ueberschlag zeigt. Sie hält eine Tafel in der Hand. Zu ihrer Rechten steht ein geflügelter Genius, den ein braunrothes Tuch umflattert; er stützt sich auf ein Gewehr. Zur Linken eine Kanone. — Die „Strategie“, auf der entgegengesetzten Seitenwand, ist als Minerva dargestellt, ebenfalls sitzend, mit hellblauem Untergewand und rothem, in weitem Bogen dahinwallendem Mantel. Das Haupt ist behelmt, ihre Brust bedeckt die goldene Aegis. Sie stützt mit der Rechten den Feldherrnstab auf und zeigt mit der Linken auf eine vor ihr liegende geöffnete Rolle. Zu ihrer Rechten eine Erdkugel. Zur Linken kniet ein geflügelter Genius mit blauer Kopfbinde, der die am Boden stehende Kolossalbüste des Erzherzogs Karl bekränzt. — Die Frauengestalt des letzten Bildes endlich, an der östlichen Wand, gegenüber dem Aufgang, stellt die „Kriegsgeschichte“ dar. Während die früher betrachteten sämmtlich ganz in der Vorderansicht oder im Halbprofil genommen sind, stellt sich uns diese ganz im Profil dar; sitzend, nach rechts gewendet, verzeichnet sie in einem auf den Schooß gestützten Buch die Thaten der Kriegshelden. Sie ist mit einem dunkelgrünen Untergewand, gelbem Leibgurt und röthlichem Mantel bekleidet. Hinter ihr Wehr und Waffen. Zur Seite kniet ein kleiner geflügelter Genius mit blauem Gewand und Stirnbinde, welcher die vollgeschriebenen Rollen in einem Kästchen birgt. — Während sich hinter den erstbeschriebenen drei Bildern ein blauer Hintergrund befindet, heben sich die Gemälde über den Fenstern von der vergoldeten Wandfläche ab, weil es an diesen Stellen einer besonders lichten Grundirung bedurfte.

(Schluß folgt.)

Die Verbindung für historische Kunst.

(Schluß.)

Die Kunstvereine sind zunächst nur vorhanden, um dem Publikum künstlerische Anschauungen zu bieten. Handelt es sich aber um den Besitz, so ist nicht das Zimmer der Aktionäre, es ist das Rathhaus, die städtische Galerie oder die Sammlung des Vereines der Schauplatz, wo sich größere Wände für die Pflege der edelsten und höchsten Gattung der Oelmalerei darbieten. Wenn hier auch Lokalwünsche vorhanden sind, welche der einzelne Verein gern auf eigene Hand ins Werk setzen möchte, so ziemt es sich doch, der Sache den kleinen jährlichen Tribut darzubringen, wenn es auch nur wäre, um nach Kräften zu bezeugen, daß man von ihr die richtige, würdige und große Meinung hat. Theilnehmer mit halbem Herzen wollen geworben und durch Ueberredung festgehalten sein. Die wahren Theilnehmer dagegen sind geborene Theilnehmer. Sie brauchen nur um die Sache zu wissen und sie dienen ihr. Aber sie wissen oft nicht darum. Man kann sicher annehmen, daß eine namhafte Summe in Deutschland für die Zwecke der Verbindung bereit liegt, aber die Verbindung weiß nicht, wo dies ihr Eigenthum zu finden ist, die Eigenthümer wissen nicht, daß es einen Verein gibt, der zu seiner Aufgabe hat, zu fördern, was sie gefördert zu sehen wünschen.

Zuviel Zurückhaltung in Bezug auf Mittheilungen aus ihrem Leben ist der Verbindung schon oft vorgeworfen worden. Es schlug daher der Vertreter für Königsberg vor, 1) statt der bisherigen Protokolle einen Bericht über die Versammlungen abfassen und zur Versendung an die Interessenten gelangen zu lassen; ferner 2) die Versammlungen so anzuberaumen, daß sie sich an eine größere Ausstellung anlehnen, welches selbstverständlich größeres Leben erzeugen müsse; dann 3) sich nicht gerade alljährlich, sondern nach Erforderniß, etwa nach zwei Jahren zu versammeln, und damit 4) Aussicht zu gewinnen, immer über eine größere Summe, etwa über 7000 Thlr. verfügen zu können. Die letzten drei Punkte sind schon früher zur Ausführung gekommen. Die Erfahrung hat gelehrt, daß man die darin enthaltenen Forderungen je zuweilen mit Glück in Ausübung bringt, daß es aber unpraktisch wäre, sich durch ihre Erhebung zur Regel die Freiheit der Bewegung zu schmälern. Dagegen wurde der erste Vorschlag sofort zum Beschluß erhoben. Seine Nützlichkeit leuchtet ein. — Die Protokolle sollen nichts destoweniger stets abgefaßt, aber nur zu den Akten genommen werden.

Der diesjährige Bericht, die erste Probe der neuen Einrichtung, wurde dem Beigeordneten von Berlin übertragen. Dieser Bericht wird auch der Tagespresse und somit der größeren Oeffentlichkeit nicht unzugänglich sein, die sich nach Maßgabe ihres Interesses mit der Verbindung, ihren Zwecken und ihrer Wirksamkeit beschäftigen und dadurch derselben fördernd und anregend

zur Seite stehen will, wie dies insbesondere von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ in Wien und der „Illustrirten Zeitung“ in Leipzig geschieht, anderer Tagesblätter nicht zu gedenken, welche, sei es in welchem Sinne es wolle, wenigstens Interesse genug zeigen, sich mit ihr zu beschäftigen. Für die Aufnahme ihrer nichtoffiziellen Mittheilungen aber zahlen zu sollen, wie ihr zugemuthet worden, lehnte die Versammlung entschieden ab.

Die Verloosung bestimmte das Bild von Des Coudres: „Trauer vor der Grablegung“ dem Kunstverein in Karlsruhe; Martersteig's „Hutten's Dichterkrönung“ ward dem Herrn Jakob Kaufmann-Asser in Köln zu Theil, und das Bild: „Stephanus wird zum Richtplatze geführt“ von Julius Hübner gewann der König von Sachsen.

Den Bericht über die Jahresrechnung erstattete der Kammerherr Hr. Graf v. Hoverden. Die Prüfung hatte den Einblick in eine wahrhaft mustergiltige Rechnungsführung gewährt. Erläuterungen des Geschäftsführers über die Unterbringung der Gelder begegneten der allgemeinen Befriedigung.

Von dem Präsidenten wurde bei der achten Versammlung bereits die Frage angeregt, ob die Verbindung nicht bei einem der hervorragenden Künstler von Deutschland ein Bild bestellen solle, und zwar ohne Vorschreibung des Stoffes und dessen Behandlung, und auf Antrag des Hrn. Schulrath Loof dieser Gegenstand auf das Programm der letzten Jahresversammlung gesetzt.

Blickt man auf die kleine Galerie historischer Bilder, deren moralische Urheber in die Verbindung genannt werden kann, und die sie in ganz Deutschland umher zur Ausstellung brachte, so liegt auf der Hand, daß sie in der Hervorrufung und Erwerbung nicht immer von gleichem Glücke begünstigt war. Es lag der Wunsch nahe, für eine nächste That einmal ganz, wie sie es im ersten Anfange gethan, die Verantwortlichkeit allein auf einen gefeierten, unzweifelhaft ruhmreichen Namen legen zu können. Deshalb jene allgemeine Zustimmung bei der achten Versammlung. Nun aber die Ausführung! Die Verbindung konnte hier zwar wünschen, nicht aber beschließen. Hier zeigt sich eben, daß sie in Bezug auf die materielle Basis jene Mittelstellung einnimmt, die, wenn ein materielles Bild erlaubt ist, zuviel zum Verhungern hat, zum Sattsein aber zu wenig. Ihrem Willen sind materielle Schranken gesetzt. Sie kann nicht zu den größten Malern sagen: „Laß dein nächstes Bild uns gehören“ oder an das fertige Bild mit dem höchsten Angebot treten. Es gibt aber auch noch andere Schranken. Von einem unserer ersten Künstler ist bekannt, daß er bestellte Bilder ungern malt, weil sie ihn herausreißen aus dem fast planmäßig von ihm verfolgten Schöpfungsleben, welches einmal die Verherrlichung der Reformation zum Gegenstande hat. Mehrfache und wiederholte Versuche des Geschäftsführers, die hervorragendsten Künstler zu bestimmten Anerbietungen zu veranlassen, haben zu keinem Resultate geführt. Wenn die Versammlung den Vorwurf erheben konnte, daß der Vorstand darin zu schnell ermüdet sei, so darf dieser für sich anführen, daß ihm erlaubt sein muß, über das, was sich für ihn ziemt, seine Meinung zu haben. Er hat es auf's neue erfahren, daß die Zeiten vorbei sind, in denen sich die Dürer, Holbein und Cranach ihren Bestellern allzusehr bequemen mußten, es ist aber ein immenser Abstand von da bis zu dem Grade der Umkehrung, den das Verhältniß heutzutage erreicht hat.

Es ist hier der Ort, daran zu erinnern, daß der Gedanke, die Wirksamkeit der Verbindung ganz auf das Gebiet der monumentalen Kunst zu verpflanzen, nicht bloß außer ihr oft angeregt worden, sondern auch in ihr dahin zielende Vorschläge, namentlich von Braunschweig, Karlsruhe und Zürich aus erzeugt hat. Beide Beigeordneten sind Anhänger dieses Gedankens, ohne daß es, selbstredend, in ihrer Macht steht, ihn an der Spitze der Verbindung zu verwirklichen. Es wäre eben ein ganz neuer Verein, der sich zu bilden hätte und man darf wohlbegründete Zweifel hegen, daß ein solcher entstehen werde, da er die großartigste Auffassung, die uneigennützigste Gesinnung verlangt. Welch' eine hohe Stufe der politischen und künstlerischen Bildung setzt es voraus, wenn etwa 100 (so viele müßten es doch sein, um nur jährlich über 5000 Thlr. verfügen zu können) gleichgesinnte Kunstvereine, Fürsten und Private jahrelang zusammenhalten und beisteuern sollten, um in den verschiedensten Städten Deutschlands Werke der monumentalen Kunst errichten zu lassen!

Die achte Versammlung hat einen Aufsatz von Direktor Schnorr von Carolsfeld aus der „Allg. Ztg.“ Februar 1863 (Vgl. „Recensionen“, 1863) angehört, der die Verbindung mahnte, sich in einen solchen schwer oder gar nicht zu verwirklichenden Verein zu verwandeln; sie hat einen Aufruf von Hrn. F. Dietz an die deutsche Kunstgenossenschaft vernommen, der die letztere auffordert, sich mit der Auffindung von Aufgaben für die monumentale Kunst zu beschäftigen. Zugleich wurde dabei der Wunsch ausgesprochen, daß man sich der

„Verbindung“ nähere und Hand in Hand mit ihr gemeinsame Ziele verfolge. Obgleich die weitere Angabe fehlte, wie das praktisch in's Werk zu setzen sei, so glaubte die Verbindung doch diesem Wunsche schon Rechnung tragen zu sollen. Der Geschäftsführer hat daher die Weimarer Versammlung besucht; ein weiterer Erfolg aber hat sich nicht daran geknüpft.

Vier fertige Bilder boten sich der Verbindung dar, darunter ein sehr großes aus dem deutschen Freiheitskriege. Die meisten der Kartons, Zeichnungen oder Skizzen waren dagegen aus der ältesten oder der mittelalterlichen Geschichte von Deutschland. Ein junger Münchener Künstler hatte in Zeichnung und Farbenskizze den Einzug des Kaisers Barbarossa in den Kyffhäuser dargestellt, einen Geisterzug, der nebelhaft über den Hochwald streift, den todten Kaiser auf dem Throne in der Mitte, das ganze Mittelalter, durch verschiedene Gruppen repräsentirt, mit zu Grabe nehmend. Es war viel Anerkennenswerthes in der Komposition und der Zeichnung, aber der Prüfungsausschuß war nicht der Ansicht, daß die Verbindung der allegorisch-symbolischen Richtung von Geschichtsmalerei, welche dieses Bild nach dem Beispiele eines gefeierten Meisters einschlägt, die Hand reichen solle.

Voll Leben war der Karton eines Breslauer Künstlers, welcher den Tod des schlesischen Herzogs Heinrich II. im Kampfe gegen die Mongolen bei Liegnitz zum Gegenstande hatte. Aus zwei großen ausgeführten Kartons, nach denen der Urheber zwei Fresken im Maximilianeum zu München gemalt hat, aus einem Studienkopf in Oel ließ sich die Tüchtigkeit des Künstlers ermessen. Der Prüfungs-Ausschuß beantragte, die Versammlung wolle diesen Entwurf dem schlesischen Kunstverein zur Bewirkung der Ausführung durch den Aussteller empfehlen.

Ein schön gezeichneter Karton aus München benannte sich: „Streiter Gottes, Zeitbild aus dem zehnten Jahrhundert.“ Man sah in einem Klosterhofe Mönche mit Aufgebot der Klosterschule ihre Pflanzstätte des Christenthums, der Wissenschaft und Kunst gegen einen räuberischen Ueberfall der Hunnen vertheidigen. Der Künstler hatte den Ueberfall von Reichenau und die Feldschlacht bei Hohentwiel in Scheffel's „Ekkehard“ zu einem Moment zusammengezogen.

In einer schönen Farbenskizze aus Weimar sah man den Kaiser Heinrich I. als Städtegründer.

Aus Dresden, und nach dem Styl zu schließen, offenbar aus der Schule Schnorr's von Carolsfeld sah man, außer einem Karton in lebensgroßen Figuren, welcher den Kaiser Rudolf an der Leiche des Königs Ottokar von Böhmen zeigte, außer einer Farbenskizze „Otto der Große am Ottensund“, einen Kreis von sieben Bleistiftzeichnungen aus dem Leben dieses Kaisers von seiner Wahl bis zu seinem Tode. Die stylvolle Zeichnung erfreute sich großer Anerkennung. Doch wurde auch darauf hingedeutet, daß bei diesen und den andern oben genannten mittelalterlichen Stoffen wohl nicht mit Unrecht diejenige Kunde des Zeitkostüms begehrt werde, über welche die romantische Periode unserer neuesten Kunstentwickelung zwar noch hinwegsehen durfte, die aber heutzutage nicht schwer zu erwerben ist, und auf dem Gebiete der Dichtkunst ebenso unnachsichtlich begehrt, als von den Dichtern gewährt wird.

Besondere Aufmerksamkeit erwarben sich auch acht Photographien, in denen ein geschätzter Künstler aus München einen Ueberblick seiner Thätigkeit in den letzten Jahren darlegte. Waren alle Blätter wegen der darin herrschenden Kraft der Charakteristik interessant, so schien doch für die Zwecke der Verbindung ein „Einzug der Verbündeten in Leipzig, 1813“ sich am meisten zu empfehlen.

Diesen Darbietungen gegenüber stand der Wunsch nach einem Bilde aus dem Kriege in Schleswig-Holstein. Man sagte sich, daß man im Hinblick auf die Einsendungen keinen Vorschlag mit so entschiedener Betonung werde zu machen haben, daß dieser laute Wunsch der Bestellung eines Gemäldes aus dem Schleswig-Holstein'schen Kriege darüber verstummen müsse; dennoch beschloß man, falls die Versammlung sich wiederum, wie schon früher geschehen, zum Ankauf von Zeichnungen entschließen könne, für diesen Fall Arbeiten von Lindenschmitt und Anton Dietrich in Vorschlag zu bringen.

Der Vorschlag der Kommission in Betreff der Bestellung von Zeichnungen wurde sodann nach eingehender Erörterung abgelehnt, und man neigte sich dahin, bei ausgiebig vorhandenen Geldern lieber zwei Bilder aus dem Schleswig-Holstein-Kriege zu bestellen. Auch für die Bestellung eines Bildes nach einem der Entwürfe, welche besondere Aufmerksamkeit errungen hatten, entschied sich die Mehrheit nicht, und so gelangte man zu dem Entschlusse, zwei Bilder aus dem letzten Feldzuge zu bestellen, welche Momente der Niederwerfung der dänischen Herrschaft in Schleswig-Holstein darzustellen hätten.

In Betreff der in Frage kommenden Künstler verbreitete sich die Diskussion über die HH. Camp-

hausen, Dietz, Hünten, Sigmund L'Allemand, Northen und Steffeck. Gewählt wurden Hr. Camphausen und Hr. L'Allemand.

Was die Wahl des nächsten Versammlungsortes anbetrifft, so war vom Kunst- und Literaturverein in Mainz ein Schreiben eingelaufen, welches den Wunsch aussprach, daß man sich für Frankfurt a. M. entscheiden möge. Die definitive Bestimmung der Zeit und des Ortes ward in die Hände des Vorstandes gelegt.

Kunstliteratur.

Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher rc. Von Andreas Andresen, unter Mitwirkung von Rudolf Weigel. I. Bd. Leipzig, R. Weigel. 1864. 8.

J. F. Es ist schon eine Reihe von Jahren her, daß uns die Werke der Meister, welche dieses Buch behandelt, täglich durch die Hände gingen, und wir fühlten damals lebhaft das Bedürfniß, auch für sie einen „Bartsch" zu besitzen. Wir hätten aber kaum gedacht, daß sich jemand dieser unbeschreiblichen, Jahre verschlingenden Mühe unterziehen werde, um so mehr, als die Meister, welche hier in Frage kommen, vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, doch insgesammt zweiten, dritten oder minderen Ranges sind. Auch war das Interesse, das Referenten speziell zu ihnen hinzog, mehr ein kulturgeschichtliches als das der reinen Kunst. Welches aber auch ihre Bedeutung sein mag, das Unternehmen ist ein höchst dankenswerthes, ebensowohl für den Liebhaber, den Sammler, den Kunsthändler, den Kunstforscher, als auch für den Kulturhistoriker, obwohl der letztere, wir müssen es gestehen, bis jetzt noch sehr wenig daran gedacht hat, die außerordentlich reiche Quelle auszubeuten, welche ihm in dem populären Holzschnitt und Kupferstich der modernen Jahrhunderte fließt.

Der „deutsche Peintre-Graveur" schließt sich insofern an Bartsch's bekanntes Werk an, als er, wie dieses, nur von denjenigen Meistern die Beschreibung ihrer Werke geben will, welche selbst ihre eigenen Gedanken durch irgend eine Art der Vervielfältigungskunst zu künstlerischer Darstellung gebracht haben. Es sind also in jedem Sinne Originalschöpfungen, welche dieses Werk aufführt. Die Art der Vervielfältigung ist gleichgültig, aber diejenigen Meister bleiben ausgeschlossen, welche die Gedanken oder die Werke anderer Künstler vervielfältigt haben. Der Zeit nach beginnt das Werk mit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, und es will seinen Gegenstand fortführen bis zum Schlusse des 18. Räumlich beschränkt es sich auf Deutschland; es setzt also Bartsch nur zu einem Theile fort. Diese Beschränkung war wohl nothwendig, da der Stoff, sollte er über alle Länder der Kunst ausgedehnt werden, sich als einen so ungeheueren herausgestellt hätte, daß er nicht zu bewältigen gewesen wäre. Auch sind, wie der Verfasser richtig bemerkt, die Vorarbeiten zu einem solchen Riesenunternehmen keineswegs weit genug gediehen. Mit der Beschränkung auf Deutschland stellt sich unser Werk dem vortrefflichen französischen Peintre-Graveur von Robert Dumesnil und Prosper de Baudicour zur Seite, den es auch in der Anlage zum Muster genommen hat. Der Verfasser hofft, daß die Engländer, Niederländer, Spanier und Italiener dem Beispiel folgen werden.

Auch mit der Beschränkung auf Deutschland wird das Werk umfangreich genug werden, denn, wie der Verfasser angibt, wird die Masse der zu behandelnden Meister bestimmt die Zahl 1200 übersteigen. Wenn man weiß, was das sagen will, wenn man bedenkt, daß die Werke mancher Meister nach Hunderten zählen, die alle beschrieben sein wollen, wie denn dieser erste Band nur fünf Meister behandelt; wenn man ferner eine Ahnung davon hat, wie und auf welchen mühsamen Wegen der Stoff zusammengetragen werden muß: — so wird man der Kühnheit des Verfassers die Anerkennung nicht versagen können. Man hat nur zu wünschen, daß er in der langen Reihe von Jahren, die nothwendigerweise erforderlich sein wird, die Ausdauer bei der trockenen Arbeit nicht verliere. Zum Glück ist Hr. Andresen eine frische Kraft, der sich vertrauen läßt. Auch ist er nicht ganz ohne Unterstützung; denn in dem handschriftlichen Material, welches Rudolf Weigel fast fünfzig Jahre hindurch zu ähnlichem Zwecke gesammelt hat, fließt ihm eine reiche und zuverlässige Quelle.

In der Anordnung der Meister folgt der Verfasser im Allgemeinen der chronologischen Ordnung, die sich freilich nicht mit voller Konsequenz durchführen lassen wird, da es unmöglich ist, aller Meister Geburtszeit zu bestimmen. Dem Katalog eines jeden Meisters wird die Biographie vorausgeschickt; die Blätter sind gegenständlich geordnet, und zwar gehen die Bildnisse voran, dann folgen die figürlichen Gegenstände, die Landschaften bilden den Schluß.

Das Jahr 1560 etwa macht den Beginn des Werkes. Der Verfasser hat diesen Ausgangspunkt gewählt, theils weil von dieser Zeit an erst die eigentlichen sogenannten Malerradirungen beginnen, theils weil diejenigen Meister, welche noch einer etwas späteren Zeit angehören und von Bartsch mit aufgenommen sind, im Peintre-Graveur eine wenig genügende Darstellung erfahren haben. Der Blätter von Jost Amman z. B. sind seit Bartsch so außerordentlich viele erst neu bekannt worden, daß die dortige Beschreibung fast unbrauchbar geworden ist. Wir haben dann zwar über eben diesen Meister eine besondere Monographie von Becker erhalten; aber Becker's Werk ist uns beim Gebrauch immer unhandlich und auch ungenügend vorgekommen, und wie seitdem die Kenntniß dieses außerordentlich vielseitigen und interessanten Künstlers vermehrt worden ist, ersieht man daraus, daß Becker's Werk nur 138 Nummern zählt, der neue Peintre-Graveur aber 510. Bei diesem Reichthum nimmt Jost Amman auch den größten Theil des ersten Bandes ein, im Ganzen 350 Seiten. — An Reichthum des Inhalts und an Zahl seiner Werke kann Mathias Zündt, welcher bei Andresen den Anfang machte, nicht mit Jost Amman verglichen werden, aber seine äußerst reizend und mit höchster künstlerischer wie historischer Genauigkeit ausgeführten Radirungen sind für die Kulturgeschichte nicht minder interessant. Für Kostüm, Sitte, Kriegsweise und Waffen, Wohnort u. s. w. bei den östlichen Völkerschaften, bei den Russen, Türken, Ungarn dürfte schwerlich eine bessere bildliche Quelle existiren,

als sie in seinem Werk enthalten ist. So klein z. B. die Figuren auf dem Bilde von Grodno mit den Aufzügen der verschiedenen fremden Botschafter sind, so treu und genau stellen sie sich dar, selbst wenn wir sie unter der Lupe betrachten. Passavant zählt erst 43 Nummern von Zündt, Andresen gibt bereits 78, nebst 4 zweifelhaften Blättern. Wir zweifeln nicht, daß die Zahl noch vermehrt werden wird, wenn man erst diesem Meister die verdiente Aufmerksamkeit widmet. — Außer Jost Amman und Mathias Zündt enthält der erste Band noch die Werke von drei weniger bedeutenden Meistern, von dem Nürnberger Lorenz Strauch, dem Schweizer Abel Stimmer und dem Braunschweiger Heinrich Gödig, welcher nach Dresden kam und dort dem kurfürstlichen Hause mit seiner Malerkunst diente.

Wir dürfen wohl bald dem Erscheinen des zweiten Bandes entgegensehen; da das Werk dem vorhandenen praktischen Bedürfnisse dient, so kann er nicht früh genug kommen. Freilich will er auch seine Arbeit haben, die mühsam genug ist.

Wallerant Vaillant. Verzeichniß seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter, beschrieben von J. E. Wessely. Mit dem vom Verfasser radirten Porträt des Künstlers. Wien W. Braumüller. 1865. XVI und 92 S. 8.

— w. Der den Sammlern und Kunstfreunden Wien's wohlbekannte Verfasser, Kreuzherr und Cooperator bei S. Karl hieselbst, betritt mit dieser verdienstlichen Arbeit, soviel wir wissen, zum ersten Male das Gebiet der Kunstwissenschaft, und wir freuen uns derselben doppelt, als eines neuen Zeichens von der wachsenden thätigen Theilnahme unserer gebildeten Kreise an den Meisterwerken der alten Kunst. Hr. Wessely ist bei der Abfassung seiner Schrift von dem richtigen Grundsatz ausgegangen, daß es bei solchen monographischen Arbeiten über einzelne Künstler vor Allem auf eine kritische Zusammenstellung ihrer Werke ankomme. Diese bildet die Basis für alle weiteren literarischen und künstlerischen Untersuchungen. Er bietet uns hier das erste vollständige Verzeichniß von Wallerant Vaillant's Radirungen und Schabkunstblättern, und namentlich die letzteren, 206 an der Zahl, — während sich nur sieben Radirungen vorfinden, — bieten deshalb ein besonders hohes Interesse dar, weil sie Werke des ersten in dieser Manier thätigen Künstlers sind. Zwar hatte Vaillant (geb. zu Lille im Jahre 1623), wie man weiß, die Schabkunst (Mezzo Tinto, schwarze Kunst) nicht erfunden, auch Prinz Ruprecht von der Pfalz nicht, wie Laborde (Histoire de la gravure, Paris 1839) dargethan hat, sondern ein Deutscher, Namens L. v. Siegen, von dem sie Ruprecht und von diesem wieder Vaillant überkam. Letzterer war es aber, welcher zuerst, wie der Verfasser sagt, „als Künstler diese Manier anwendete und sie zu jener Höhe erhob, daß sie ihren Ehrenplatz neben dem Grabstichel, der Radirnadel und dem Holzstocke einzunehmen würdig ist."

Der Verfasser besitzt selber eine große Anzahl der geschabten Blätter Vaillant's, zum Theil in den schönsten, nicht selten in mehreren Abdrücken, und befand sich demnach in der Lage, nach langjähriger vertrauter Beschäftigung mit dem Meister die Eigenthümlichkeiten und die allmähliche Entwickelung seiner Kunst genau darlegen und vieles Einzelne besser, als es bisher möglich war, bestimmen zu können. Seine Beschreibung hält sich streng in der üblichen Form solcher Verzeichnisse; sie gibt den Gegenstand, die Größe, nähere technische und artistische Beschaffenheit und eventuell das Original jedes Blattes an, und bietet zugleich in ihrer nach Stoffgattungen getroffenen Anordnung, auf die ein Schlußindex und verschiedene Register hinweisen, einen bequemen Ueberblick über das ganze Darstellungsgebiet des Künstlers. Bei den Radirungen beschränkt sich dasselbe ausschließlich auf Porträts. Die Schabkunstblätter dagegen umfassen Porträts, Darstellungen aus der heiligen Geschichte, mythologische und allegorische Kompositionen, Genrebilder, Thierstücke und Landschaften, und zwar sowohl nach eigener Zeichnung des Künstlers, als nach berühmten Meistern seiner und früherer Zeit, besonders der niederländischen, französischen und italienischen Schule. Zahlreiche dieser Blätter empfangen durch Wessely's Arbeit, bald in Bezug auf den Gegenstand ihrer Darstellung, bald in Hinsicht der Autorschaft des Originals, neue Bestimmungen und Erklärungen. Da hierüber im Einzelnen zu referiren zu weit führen würde, sei hier nur kurz eine Reihe der wichtigsten Blätter verzeichnet, auf die sich Wessely's Aenderungen beziehen. Es sind dies die Schabkunstblätter 14, 25, 26 (nach des Verfassers augenfälliger Interpretation ein bisher verkanntes Porträt P. Bembo's), 28 (mit der fälschlichen Bezeichnung: Rembrandt), 32 (das höchst seltene Porträt des evangelischen Pastors Joannes Daillé, bisher fälschlich Coccejus genannt), endlich 204 (wo der Verfasser Laborde's komisch verfehlte Deutung merkwürdigerweise nach demselben Exemplar, welches dem französischen Gelehrten vorlag, emendirt.)

Die Ausstattung der Schrift ist, wie alle Publikationen der ungemein thätigen Verlagshandlung, bis auf einige störende Druckversehen, sehr ansprechend, was bei so wenig gangbaren Materien doppelte Anerkennung verdient.

Korrespondenz-Nachrichten.

—rg— **Danzig.** (Landschaften von C. G. Robbe.) In der hiesigen permanenten Kunstausstellung machte vor Kurzem ein landschaftliches Bild Aufsehen, das für Danzig besonders interessant ist, weil es einen der schönsten Punkte unserer landschaftlich nicht unbedeutenden Umgebungen — Oliva — darstellt; sodann weil es von einem Danziger Künstler C. G. Robbe gemalt ist, der nach langjähriger Wanderschaft nun endlich in seiner Vaterstadt sich angesiedelt hat. — Robbe, 1830 geboren, konnte erst in seinem 22. Lebensjahre seiner angeborenen Neigung zur Kunst sich ganz hingeben. Nachdem er auf der Kunstschule zu Danzig unter dem Architektur-Maler J. C. Schultz den ersten Unterricht empfangen, ging er 1852, mit einem Stipendium der Friedensgesellschaft für Westpreußen versehen, auf die Akademie zu Düsseldorf, wo er fünf Jahre unter Schirmer und Gude fleißig studirte, eine Anzahl Landschaftsbilder, meist Motive aus Westphalen, zu den Ausstellungen sandte und an die öffentlichen Galerien zu Wiesbaden und Prag, an den Kunstverein für Rheinland und Westphalen und an verschiedene Private verkaufte. Im Jahre 1857 ging Robbe dann, nach einem kurzen Aufenthalt in München, direkt nach Rom, woselbst er mehrere Jahre ver-

weilte, dann aber noch eine Reise durch Italien mit längeren Ruhepunkten in Genua und Turin machte. Bald aber zog es ihn nach Deutschland zurück, für dessen Waldnatur er eine besondere Vorliebe hegt. Bisher hatte Rodde in Danzig nur kleine Bilder gemalt, namentlich Sonnenuntergänge. Bedeutender ist wieder sein „Oliva", eine Porträt-Landschaft auf Bestellung. Die Aufgabe war nicht leicht für den Künstler, aber er hat sie mit Geschick gelöst. Er hat seinen Standpunkt auf einer Höhe genommen. Man schaut auf die alte Cisterzienser-Abtei hinab, die mit der bischöflichen Villa mitten im üppigsten Park liegt. Ueber Oliva hinaus sieht man auf das weite Meer. Links am Fuß der bewaldeten Höhen liegt Hochwasser, die zierliche Villa von Heinrich Behrend, mit ihrem Thurm und der hohen Fontaine. — Die Ansicht ist durchaus wahr, und doch komponirt, d. h. der Künstler hat in richtigem Gefühl die Gegenstände ein wenig zusammengerückt, und so auf dem Bilde mehr sehen lassen, als man in der Natur von einem Standpunkt aus wirklich sieht. Wenngleich in der Farbe vielleicht etwas zu leuchtend und sehr an Italiens Himmel und Lichtfülle erinnernd, ist die Gesammtwirkung des Bildes doch eine sehr wohlthuende. Wir können dem Künstler dazu nur Glück wünschen.

Kleine Chronik.

Das Schloß Marienburg in Hannover wird auf Befehl des Königs, welcher das, bei Nordstetten gelegene, Gebäude seiner Gemahlin zum Geschenk machte, mit Fresken geschmückt. Die Ausführung derselben ist dem Maler Otto Knille übertragen worden. Da die Königin eine geborne Prinzessin von Altenburg ist, so hat der Künstler den Stoff der Gemälde aus der Geschichte der sächsisch-thüringischen Lande gewählt.

Der Bildhauer Sußmann-Hellborn, besonders durch einen 1858 in München und 1864 im Pariser Salon ausgestellten Faun, jetzt im Besitze des Kaisers Napoleon, rühmlich bekannt, hat kürzlich eine „Psyche, die, verlassen, in die Ferne sieht", in Marmor vollendet. Man rühmt auch diesem Werke, wie dem früheren, einen seltenen Verein von antikem Stylgefühl und moderner Beseelung nach.

Der Maler Jaroslaw Czermak ist auf der Kunstausstellung zu Rouen mit dem ersten Preise, der goldenen Medaille im Werthe von 1500 Frcs., ausgezeichnet worden. Der Preis ward ihm für das auch in Wien ausgestellt gewesene Bild: „Baschibozuks entführen ein slavisches Weib" zu Theil.

Lokales.

Oberbaurath Fr. Schmidt hielt am letzten Samstag in der „Wiener Bauhütte" einen für die weitesten Kreise der Kunstwelt höchst interessanten Vortrag über die Zeichnungsmethode von Bauplänen in den verschiedenen Epochen der Architekturgeschichte. Wirkliche Baupläne sind uns bekanntlich erst von den späteren Jahrhunderten des Mittelalters an erhalten. Die Betrachtung der früheren Zeiten ist daher in dieser Hinsicht durchaus auf Hypothesen hingewiesen. Allein es liegen in den erhaltenen Monumenten offenkundige Anhaltspunkte für eine solche Abstraktion vor, und der Vortragende versuchte diese namentlich in den klassischen Bauten der Griechen und Römer aufzufinden und zu verwerthen. Seine Ansicht lautete dahin, daß die staunenswerthe Feinheit und Solidität dieser Werke nur durch die Anwendung von originalgroßen Vorzeichnungen und Modellen zu ermöglichen gewesen sei, eine Hypothese, die der Vortragende sodann, unter näherer Beleuchtung der Verschiedenheiten des griechischen und römischen Styles, auf eindringende und geistvolle Weise im Einzelnen durchführte. Den Schluß des Vortrags bildete die Erläuterung einiger alter Pläne, die sich im Besitz der Bauhütte von St. Stephan befinden und ein rascher Blick auf die moderne Zeit, deren Mißbrauch mit schön gezeichneten, in malerische Wirkung gesetzten, aber eigentlich nur für Dilettanten berechneten Bauplänen der Vortragende mit scharfen Worten geißelte. Es wäre sehr zu wünschen, daß dieser in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht gleich wichtige Gegenstand einmal eine ausführliche Bearbeitung fände.

Das österreichische Museum ist nach den ihm vorgezeichneten Statuten verpflichtet, bei Erzeugung von Gegenständen in den diesem Museum angefügten Hilfsanstalten, nämlich der photographischen Anstalt und Gypsgießerei, auch auf das Bedürfniß nach geeigneten Vorlagen in dem Bereiche der Kunst-, Real- und Gewerbeschulen Rücksicht zu nehmen. Diesen Gesichtspunkt hat auch die Direktion bei der Auswahl der durch die Photographie bis jetzt vervielfältigten Objekte im Auge behalten, und insbesondere ihr Augenmerk auf die Reproduktion von Handzeichnungen berühmter Künstler, wie auch der Schmuzer'schen Kreidezeichnungen gerichtet. Die Statthaltereien (Landesbehörden) erhielten sonach den Auftrag, die in ihrem Bereiche befindlichen Mittel- und Gewerbeschulen auf diese vorzüglichen, auch durch Billigkeit der Preise ausgezeichneten Vorlagen aufmerksam zu machen, und ihnen bei diesem Anlasse zu eröffnen, daß die Direktion des Museums in jedem einzelnen Falle bereit ist, dem von solchen Anstalten an sie gerichteten Wunsche wegen Zusendung eines vollständigen Exemplars der bis jetzt angefertigten Photographien zum Zwecke der näheren Einsicht und Auswahl zu entsprechen. Auch hat die Direktion des Museums, welches im Besitze einer Reihe der kostbarsten und seltensten Lehrmittel, welche sich auf den Kunstunterricht in Mittel- und Gewerbeschulen beziehen, sich befindet, ihre Bereitwilligkeit ausgesprochen, diese Lehrmittel sowohl den Schulen, als auch den Lehrern unter den nöthigen Vorsichten zur Disposition zu stellen, zu welchem Zwecke sich dieselben unmittelbar an die Museums-Direktion zu wenden haben.

Briefkasten der Redaktion: 11.—17. Februar: C. H. in Schwerin: Wird baldmöglichst erscheinen. — W. L. in Zürich, R. B. in Marienwerder, F. L. in Bamberg: Erhalten. — A. v. Z. in Leipzig: Wir mußten für jetzt die Diskussion abbrechen. — J. F. hier: Benützt. — G. F. W. in Berlin und W. hier: Wird brieflich beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 8. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 25. Februar 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1 1/4, 2 1/2, 5 fl — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Komposition der Niobe-Gruppe.*)

Von **Bruno Meyer**.

II.

Bevor wir nun Stark in der Entwickelung seiner Hypothese folgen, sei es gestattet, um unser Urtheil über das ganze Werk nicht dem Mißverständniß auszusetzen, dasselbe hier in Kürze zusammenzustellen.

Das Stark'sche Werk ist das Produkt eines treuen, sorgsamen, zum Theil glücklichen Fleißes, welcher sich fast acht Jahre lang mit Liebe der Lösung einer an sich nicht leichten, durch die Tiefe und Vielseitigkeit der Auffassung noch erschwerten Aufgabe hingegeben hat. Das Werk ist in Folge davon in Bezug auf das Material von einer Vollständigkeit, wie sie selten gefunden wird; aber es leidet auch aus demselben Grunde an allen Fehlern, welche die übertriebene Akribie der strengen philologischen Forschung nur zu leicht mit sich bringt. Abgesehen von der selbstgefälligen Breite und unnützen Ausführlichkeit des Buches in allen Theilen, die sichtlich aus dem Bestreben hervorgegangen ist, auch die kleinsten und an sich unbedeutendsten Beobachtungen und Bemerkungen, wie solche sich im Laufe der Studien in Schaaren aufdrängen, nicht unbenutzt zu lassen, hat der Verfasser sein gesundes Urtheil der Sorglichkeit seiner Forschung zum Opfer gebracht. Niemand wird es leugnen können, und das Buch selbst legt dafür Zeugniß ab, daß die Gruppirung der Niobiden in Florenz der Ausgangs- und der Zielpunkt der ganzen Arbeit war. Bei der minutiösen Detailforschung hat der Verfasser aber gänzlich die Uebersicht über die größeren Bezüge verloren, und der Gedanke, daß ein Kunstwerk, um verstanden zu werden, noch etwas Anderes als Verstand voraussetzt, ist dem Verfasser während der Arbeit gewiß nie mehr gekommen. Sonst würde ihm das Gefühl die Irrgänge seiner Forschung aufgedeckt haben. Selbst einst ein eifriger Anhänger und Lobredner der Welcker'schen Giebelaufstellung, hat er sich durch gewisse verfängliche Gegengründe befangen machen lassen, da er ihre Widerlegung, so einfach sie uns scheint, nicht fand; hat dann, um seinen Abfall zu motiviren, sich Gründe auf Gründe gehäuft, die eben so wenig stichhaltig waren, als jene, und ist, nachdem er sich den einzig möglichen Weg verrannt, durch ein System der gewagtesten Schlüsse zu wahrhaften Monstrositäten gelangt. An sich ist die Entstehung seiner Ansicht sehr klar: die Zahl der Möglichkeiten in Bezug auf das Schema der Aufstellung war bis auf diese, so weit wir sehen, erschöpft, und alle anderen Aufstellungen auch schon zurückgewiesen; was blieb also übrig? — Die Niobe-Fabel wies nach Kleinasien, ebenso mit vieler Wahrscheinlichkeit die Niobe-Gruppe des Plinius; nicht minder der nun einmal mit der Niobe verknüpfte Name des Skopas; warum sollte man also nicht auf asiatische Kunstübung zurückgehen? — Die Hypothese vom Einflusse arischer Kunst auf die Kunstthätigkeit der griechischen Künstler in den vorderasiatischen Ländern hatte sich besonders durch die neuesten Forschungen über Skopas und die Untersuchungen über mangelhaft aus Beschreibungen bekannte

*) „Niobe und die Niobiden in ihrer literarischen, künstlerischen und mythologischen Bedeutung" von Dr. K. B. Stark. Mit 20 Tafeln. Leipzig, Verlag von Wilh. Engelmann. 1863. 8. XVI, 464 S.

Kunstwerke des Alterthums fast eingebürgert; warum sollte man nicht auch bei den Niobiden an halbbarbarische Vorbilder denken? — Wie sehr jedoch der Geist, welcher das vorliegende Kunstwerk durchweht, verkannt werden mußte, um vor diesen Schlüssen nicht zurückschrecken zu lassen, wie schielend und schwankend diese Schlußfolgerungen, auch abgesehen davon, noch immer an und für sich sind, — welcher Unbefangene sieht das nicht auf den ersten Blick? Und doch hat Stark es möglich gemacht, für sich diesem Kunstwerk gegenüber einen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus er alles dies übersehen konnte. Das ist der Fehler des Werkes, der dadurch noch größer und schwerer wird, daß durch alle vorbereitenden Forschungen sich schon die Tendenz zu diesem Resultat hindurchzieht, und also auch da die Auffassung häufig einseitig und die Ergebnisse unzuverlässig macht.

Einen ganz eigenthümlichen Beweis für die Schwäche der ganzen Deduktion glauben wir auch in der Form der Darstellung zu finden. Das ganze Werk zeichnet sich aus durch einen ruhigen, nüchternen, ja vorwiegend langweiligen Styl, dem jede Spur von Erhebung über das Alltägliche fern liegt, und wir sind weit entfernt, daraus dem Verfasser einen Vorwurf zu machen. So wie derselbe aber zur Entwickelung seiner Ansicht über die Aufstellung der Gruppe gelangt, tritt an dessen Stelle ein Styl, der an den überladensten, geschraubtesten Wendungen überreich ist, der mit rhetorischen Fragen und andern Schlaglichtern der Rede vollgepfropft erscheint, der jede Schwäche der Beweisführung an der entscheidenden Stelle durch vollkommen nichtssagende, absolut unverständliche, aber um so mehr klingende und prunkende Phrasen zu verdecken sucht. Wer dem Gange des Werkes mit Aufmerksamkeit von Anfang bis zu Ende gefolgt ist, wird auf's lebhafteste und unangenehmste von dieser Eigenthümlichkeit desselben überrascht worden sein.

Wir wollen nun durch eine eingehende Untersuchung der Stark'schen Beweisführung unser Urtheil zu begründen suchen. Es genügt hiebei, ohne Berücksichtigung seiner Widerlegung der Giebel-Gruppirung, nur seine eigene positiv ausgesprochene Ansicht in ihrer Haltlosigkeit zu zeigen. Denn eine neue Aufstellungsart hat, an sich streng nothwendig und mit schlagenden Gründen nachgewiesen, die Kraft, alle noch so wahrscheinlichen früheren Versuche als ungenügend erscheinen zu lassen, auch ohne weitere Gegengründe; während dagegen, wenn auch diese letzte Möglichkeit, von der Stark geträumt, sich als unzulässig ergibt, trotz aller Gegengründe die Giebel-Aufstellung die einzige im Prinzip zulässige bleibt.

Stark geht davon aus, daß die Niobe-Gruppe von Plinius dem Skopas oder Praxiteles zugeschrieben wird. Was von dieser Grundlage der ganzen Beweisführung zu halten ist, haben wir bereits angedeutet. Die eigenthümliche Bedeutung und der gemeinsame Ruhm beider Künstler aber liegt ihm in der Herausbildung der freien, gelösten Gruppe in Marmor, während vorher in allen bedeutenden und umfangreichen Werken der Plastik das Erz dominirte. Hierin folgte ihnen die jüngere attische und ionische Schule. Außer einer ganzen Reihe von solchen Darstellungen sind aber besonders die Danaiden im Tempel des Palatinischen Apollo in Rom zu berücksichtigen. Und von diesen wissen wir, daß die Statuen einzeln die Zwischenräume zwischen den Säulen schmückten. Eine solche Erweiterung der Aufgaben für den Marmorbildner ist aber nur dann denkbar, wenn zugleich ein Bedürfniß bei dem Auftraggeber sich entwickelt, und dieses entstand in der Zeit des Skopas und Praxiteles dadurch, daß die Architektur in neuen Formen große weite Räume darbot, welche der plastischen Verzierung bedurften. Denn nicht nur nahmen die Säulenhallen um den Naos durch die eben in Ionien erfundene, „so fein berechnete" Form des Pseudodipteros bedeutendere Dimensionen an, sondern durch Errichtung großer Säle und Exedren zur Aufnahme umfangreicher Kunstsammlungen und durch sepulkrale und triumphale Baudenkmäler, wie das Mausoleum zu Halikarnaß und das sogenannte Nereiden-Monument zu Xanthos, mit denen besonders die kleinasiatischen Städte dem Mutterlande selbst vorangingen, wurden der plastischen Kunst neue erweiterte Aufgaben gestellt. Und besonders bei dem letzteren scheint es nach den Restitutionsversuchen Fellows' und Falkener's keinem Zweifel zu unterliegen, daß die Statuen der sogenannten Nereiden, welche dem Denkmale den jetzt üblichen Namen verschafft haben, in den Interkolumnien des Säulenumganges ihren Platz hatten. Nach dieser Entwickelung fährt Stark fort: „Nun sollen wir diesen Anschauungen gegenüber uns noch scheuen, auch die Niobiden uns eingeordnet zu denken in eine herrliche Säulenhalle, die ein wichtiges, nothwendiges Glied in einem reichen Heiligthum mit einem baulichen Centrum, einem Tempel des Heroen und μνῆμα bildete?" — Wir denken: Ja, recht sehr!

Um von dem Gefühl zu schweigen, welches dieser Vorstellung ganz entschieden widerstrebt, wem fällt es nicht auf, daß Stark gänzlich die Verschiedenheit des Sujets vernachlässigt *), gleich als ob jede Form der Kunst für jeden Gegenstand gleich passend wäre? Er hat vergessen zu zeigen, oder vielmehr, er könnte mit der Beredsamkeit eines Cicero nicht beweisen, daß ein Modus der Komposition, der für die Danaiden recht passend, für die Nereiden ganz gut denkbar ist, auch bei einer Darstellung der Niobe und ihrer Kinder am Orte wäre. Denn Danaiden und Nereiden bilden das, was einst Levezow fein und treffend als „gesellschaftliche Gruppen" bezeichnete, d. h., es handelt sich hier um Gestalten, welche einem Kreise angehörig, ohne leidenschaftlichen Affekt und ohne die Einheit einer Handlung in der Art neben einander gestellt sind, daß jede als Individuum zur Geltung kommt, und weder zu ihrem Verständniß die andern braucht, noch selbst zum Verständniß der übrigen erforderlich ist. Und wenn selbst die einzelnen Figuren eine gewisse Erregtheit, ja sogar einen hohen Grad der Bewegung zeigen, wie die Nereiden, so ist diese doch der Art, daß trotzdem jede Figur in sich vollkommen abgeschlossen und durch sich selbst verständlich ist, und auch durch ihre Bewegung auf keinen allen gemeinsamen Mittelpunkt, von dem aus die ganze Reihe ihre künstlerische und gedankenmäßige Einheit erhielte, bezogen wird. Daß namentlich letzteres bei den Danaiden der Fall sei, behauptet Stark entschieden mit Unrecht. Das Motiv, das Stark der Gruppe unterlegt, daß nämlich Danaos dargestellt sei, mit gezücktem Schwert seine Töchter zum Morde ihrer in Liebe sie verfolgenden Vettern auffordernd, und daß in den Töchtern „in verschiedener Weise der tragische Mahnruf fortgeklungen" habe, hat so viel gegen sich, daß man, wenn man nicht durch eine solche Annahme etwas Anderes erreichen will, sich nie davon für überzeugt halten wird. Erstlich können Worte, Reden, Anreizungen zu irgend einem Unternehmen nicht in der Plastik, wie etwa in der Poesie, das Motiv einer dramatisch bewegten Gruppe sein: wie wäre eine solche Darstellung verständlich zu machen? Zweitens würde die Reihe der Danaiden, die auf verschiedene Weise denselben Affekt der Ueberraschung und Bestürzung ausdrücken, unendlich matt, langweilig und albern aussehen: woher sollte die schöne Mannichfaltigkeit und die Unterordnung der Theile unter einander in eine solche Gruppe kommen? Drittens würde der Vater mit gezücktem Schwert vollkommen lächerlich in dieser Scene sein: wer würde einen Wüthenden, einen Rasenden, und das müßte er sein, wenn er jetzt das Schwert zöge, für fähig und geschickt halten, in einer Schaar von Jungfrauen einen Entschluß zur Reise zu bringen, der so sehr gegen alles menschliche Gefühl und jede jungfräuliche Zartheit streitet? Nur die ruhige Besonnenheit und überlegene Klugheit des Rathgebers könnte hier eine Ueberredung zu Wege bringen. Was mag sonst noch gegen Stark's Auffassung sprechen? Wir wissen es nicht. Uns, und wir glauben jedem besonnenen Beurtheiler, genügen diese drei Gründe. Die Danaiden waren also eine gesellschaftliche Gruppe, keine dramatische. Ueber das nicht abzuleugnende Pathos des Danaos, das unserer Auffassung der ganzen Komposition durchaus nicht widerspricht, haben wir wohl an einem andern Orte einmal Gelegenheit uns auszusprechen. — Ganz anders liegt die Sache bei den Niobiden. Hier ist in allen Theilen der Gruppe das erregteste, leidenschaftlichste Leben und Streben, und eine bis in die entferntesten Punkte leicht vernehmbar durchklingende Beziehung auf einen dramatischen Mittelpunkt der Handlung, und wohl noch Niemand hat das Dramatische dieser Gruppe in Abrede zu stellen versucht. Können aber die Glieder gesellschaftlicher Gruppen sehr wohl in räumlicher Entfernung von einander aufgestellt, auf gesonderte Postamente gesetzt, und wegen des Mangels einer Beziehung eines Gliedes zum andern durch Säulen sehr wohl getrennt werden, so ist dies bei der dramatisch belebten Gruppe eine absolute Unmöglichkeit: „Ohne Zweifel ist diese Aufstellung (zwischen Säulen) nur geeignet für Gruppen, welche Levezow gesellschaftliche nennt"; denn „die Säulen heben den Zusammenhang auf und stören die Beziehung auf den gemeinsamen Mittelpunkt" (Otto Jahn).

(Schluß folgt.)

*) Sollte eine dunkle leise Ahnung von der Wichtigkeit dieses Unterschiedes in dem schwer zu enträthselnden Sinne des folgenden, mehr als orakelhaft unverständlichen Satzes zu Tage kommen, den wir als ein Beispiel des Styls in diesem Abschnitte wiedergeben? „Wir sehen, könnte man sich die Verschiedenheit jener (vorher erwähnten) bakchischen, neptunischen, erotischen Statuenreihen gegenüber der Niobiden-Gruppe übermäßig scharf zuspitzen, und zwar mehr in einer spiritualischen Neigung, als in lebendiger Kenntniß der künstlerischen Darstellung, bei den Danaiden ist dies nicht möglich."

Das Treppenhaus im Waffenmuseum des Wiener Arsenals.

(Schluß.)

Der Leser hat aus unserer Beschreibung der Gemälde Rahl's ersehen, wie einfach und leicht überschaulich die Gegenstände dieser Darstellungen sind. Eben diese große Einfachheit ist — um etwas oft Gesagtes noch einmal zu wiederholen — ein Haupterkennungszeichen des hohen Styles der bildenden Kunst. In unserer Zeit braucht man jedoch, um dieser Wahrheit nachzuleben, keineswegs nur von ihr überzeugt zu sein. Denn mächtiger als Ueberzeugungen sind Gewohnheiten und Moden, mächtiger ist namentlich der sogenannte Geist der Zeit, der auf allen Gebieten unseres geistigen Schaffens vom Einfachen fort und zum Vielgestaltigen, Bunten, Raschwechselnden und Massenhaften hindrängt. Unter den wenigen starken Charakteren in unserer Künstlerwelt, deren bessere Ueberzeugung von einem unbeugsamen Willen unterstützt wird, und in deren Wissen nicht nur, sondern in deren ganzem Thun und Schaffen wir jenes Grundprinzip der monumentalen Kunst lebendig finden, nimmt Rahl einen der ersten Plätze ein, und wir glauben deshalb auch, daß die Werke von seiner Hand zu der kleinen Schaar derjenigen zu rechnen sind, an deren kraftvoller Schönheit sich die kommenden Geschlechter mit gleichem Entzücken, wie wir selbst, erfreuen werden.

Einfachheit und Ruhe der Komposition waren in diesem Fall um so mehr geboten, als die Stoffe der beschriebenen Bilder sämmtlich dem Kreise der Allegorie entnommen sind. Als Darstellung des Begriffs, welcher in seiner abstrakten Fassung neben dem Bilde, das ihn vorführen soll, dem Beschauer zum Bewußtsein kommt, hat die Allegorie von jeher einen schweren Stand in der Kunst. Und dies um so mehr, wenn sie sich der menschlichen Gestalt, des lebendigen Organismus, der mythischen Persönlichkeit als Darstellungsmittels bedient; „denn — wie Fr. Th. Vischer sagt, — „menschliche Gestalten müssen ihre Seele haben und die Handlung muß aus dieser fließen; in der Allegorie aber ist ihnen die Seele ausgeweidet, ein Begriff dafür hineingestopft, sie thun nur so, als handelten sie, es sind ausgebälgte Puppen.“ Aus diesem Grunde macht es auf uns eine halb widerwärtige, halb komische Wirkung, z. B. die Allegorien der Barokskulptur sich wie leidenschaftliche Menschen mit aller jener Ekstase, welche damals in der Kunst üblich war, geberden zu sehen. Den vollen Gegensatz hiezu bilden die allegorischen Gestalten Rahl's. In ihnen sehen wir gerade das mythische Element, welches Vischer treffend als die Klippe der Allegorie bezeichnet, mit größtem Glück in das allegorische hinübergetragen; die bekannten Embleme und Idealbildungen des hellenisch-römischen Mythus, der Donnerkeil des Zeus, die Weltkugel, Helm und Aegis der Minerva, und ähnliche sofort einleuchtende Zeichen sind gleichsam als Brücken für das Verständniß beigezogen. Dazu kommt Rahl's lebensvoll energische Formgebung und sein warmes, schmelzendes Kolorit. Wir vergessen es im Anschauen dieser gewaltigen Frauengestalten mit ihrer feierlich ernsten und doch kraftvoll bewegten Haltung, mit ihrem edlen, ruhevollen und doch lebenathmenden Ausdruck vollkommen, daß wir es hier mit Personifikationen abstrakter Begriffe zu thun haben. Durch die einfache Großheit der Konzeption hat der Künstler seine Gestalten dem Alltäglichen entrückt; durch den lebendigen Pulsschlag in Formengebung und Behandlung führt er sie aber in ein höheres Reich des Lebendigen ein, aus welchem sie, wenn auch als übermenschliche, doch als menschenähnliche Wesen freundlich und verwandt auf uns herniederblicken. Man hat Rahl's Zeichnung vielfach überkräftig und unedel, seine Farbe schwarz oder neuerdings braun genannt. Vor den Gemälden des Treppenhauses muß all dieser Tadel verstummen. Und wir wollen es zugleich als einen Beweis für die strenge Zucht und den einheitlichen Künstlergeist in Rahl's Schule nicht unerwähnt lassen, daß in sämmtlichen obenberührten Punkten völlige Harmonie zwischen den sechs Bildern herrscht, obwohl daran außer des Meisters eigener Hand auch seinen beiden talentvollen Schülern Griepenkerl und Lotz ein großer Theil der Arbeit zu verdanken ist.

Als Haupthebel dieses harmonischen Eindrucks wirkt endlich die prächtige, von Hansen entworfene Dekoration. Die Bilder schwimmen förmlich in goldenem und farbigem Ornament. Und man kann hier wieder einmal an einem recht schlagenden Beispiel sehen, daß zur Verbindung der kräftigsten, an sich schon leuchtendsten Farbentöne kein Bindeglied von harmonischerer Wirkung zu finden ist, als das vielverpönte, „blendende“ Gold. Man betrachte sich diese glanzumwobene Gewölbbedecke mit ihren tausendfach sich durchkreuzenden mosaikartigen Mustern, mit ihren Wappen, Sternen und Netzornamenten, goldenen Geflechten auf schwarzem Grund, mit ihren Mäandern und Bandverschlingungen, und sehe, wie Eines ganz und voll zum Andern stimmt, wie klar sich die Massen der Dekoration den Hauptformen des

Gebäudes anpassen und wie bescheiden sich das Ganze, trotz all seines Glanzes, den Bildern unterordnet, welche gleich mächtigen Sonnen aus dem Sternenmeer der Dekoration hervorleuchten, und man wird nicht zweifeln, daß wir es hier auch in dieser vorzugsweise dekorativen Beziehung mit einem Meisterwerke ersten Ranges zu thun haben.*)

Die Quelle dieses Genusses aber liegt in nichts Anderem, als in dem glücklichen Zusammenwirken zweier durch Gesinnung und Bildung engverbundenen Künstlernaturen. Wo man sie, wie hier, ungehindert ihrem eigenen Genius folgen, sich der ihnen genehmen, willigen Kräfte in freier Wahl bedienen lassen wird, da sind wir sicher, nach wie vor etwas gleich Vollendetes von ihnen zu erhalten. Das Dreinreden Unbefugter, die Einmischung ihnen fremder künstlerischer Kräfte dagegen wird sicherlich stets zu dem gleichen Verderben führen, welches wir, wie oben angedeutet, über den größeren Theil der hier betrachteten architektonischen Schöpfun Hansen's hereinbrechen sehen. Möge dem Letzteren wenigstens bei der Wahl der Gegenstände und Kräfte für die plastische Ausschmückung des Treppenraumes die freie Selbstbestimmung schließlich gewahrt bleiben!

Otto Mündler's „Rafael" im Belvedere.

Der in unserer Nr. 5 d. J. enthaltene Aufsatz Otto Mündler's hat besonders in hiesigen kunstverwandten Kreisen bedeutendes Aufsehen erregt und mehrfachen Widerspruch wachgerufen. Von der Publikation uns zugegangener Entgegnungen mußten wir bisher absehen, weil dieselben den von uns gestellten Forderungen einer wissenschaftlichen Begründung und ruhigen Fassung in allzu geringem Grade entsprachen. Dagegen möge die nachfolgende Zuschrift des Malers E. Kaiser an die Redaktion den Lesern d. Bl. nicht vorenthalten bleiben, da sie wenigstens dem letzteren Anforderniß entspricht und vielleicht auch einigen sachlichen Werth beanspruchen kann. Sie lautet:

An die löbliche Redaktion der „Recensionen."

„In dem in Ihrem Blatte abgedruckten Artikel mit der Aufschrift: „Ein bisher verkanntes Bild von Rafael im Belvedere zu Wien von Otto Mündler" scheinen mir soviel des Beweises baare und ledige Behauptungen aufgehäuft zu sein, daß ich nicht umhin kann, von Ihrer in der Anmerkung hinzugefügten Einladung zu einer Entgegnung Gebrauch zu machen."

„Der Autor genannten Artikels fängt damit an, den Moment zu schildern, in dem ein so zu sagen göttlicher Funke über ihn gekommen sei und in welchem er mit einem Male jenen göttlichen Rafael entdeckt haben will. Es würde ein solcher leuchtender Funke von unschätzbarem Werthe sein, wenn es damit gelungen wäre, ein an einem obskuren Orte befindliches Bild als eine solche Perle zur Freude und zur Bewunderung der Welt an's Tageslicht zu bringen. Etwas Anderes aber ist es, wenn man von einem Bilde spricht, an welchem so manche Generation von Kennern vorüberging, ohne an der bisherigen Aufschrift des Bildes zu zweifeln, und ihren Zweifel darüber laut werden zu lassen. Es gibt wohl wenige Galerien, die vermöge ihres konservativen Bestandes ihre Geschichte bis in die Zeit Rafael's zurück verfolgen können, wie eben die des Belvedere. Wenn es nun sehr häufig geschieht, daß mittelmäßige Bilder durch die Begierde nach großen Namen in sekundären Galerien zu höheren Ehren gelangen, so dürfte es in Sammlungen jener Art kaum vorgekommen sein, daß ohne die triftigsten Gründe und ohne historischen Nachweis große Namen unter einander verwechselt wurden. Wie ist es doch wohl gekommen, daß alle jene Generationen an diesem Bilde Nr. 49 mit der Aufschrift: „In der Art des Giovanni Bellino", obgleich es in dem schönsten Lichte hängt, vorüber gehen konnten, ohne daß es Einem beigefallen wäre, dem Bilde mehr als einen kunstgeschichtlichen Werth zu geben? Auch haben sich jetzt auf diese Anregung mehrere, ebenfalls urtheilsfähige Künstler und Fachmänner dahin ausgesprochen, daß dieses Bild ein unbedeutendes aus jener Kunstperiode sei. In der weiteren Beweisführung bemüht sich der Auffinder des Rafael, Vergleiche zwischen einem in dem Palazzo Pitti zu Florenz befindlichen anerkannten Bilde von Rafael, die Maddalena Doni vorstellend, und dem fraglichen anzustellen. Indem nun der Leser des Artikels sich lange vergeblich frägt, ob der Autor Aehnlich-

*) Beiläufig die Notiz, daß die gesammte malerische Ausschmückung des Treppenhauses, Bilder, Ornamentation und Vergoldung zusammengenommen, die staunenswerth geringe Summe von 11,000 fl. gekostet hat. Die musivische Bekleidung der Wandflächen dagegen, welche nicht, wie im Vestibül aus stucco lustro, sondern aus Marmorstuck besteht, kostete allein 18,000 fl. Aber auch dies zu dem Andern ist immer noch unverhältniß wenig, verglichen mit den Unsummen, welche z. B. das Treppenhaus des Berliner neuen Museums verschlungen hat.

keit in dem dargestellten Objekte oder in der Art der Auffassung und Darstellung finde, kommt er endlich zu dem merkwürdigen Schluße, daß der Autor selbst eben gar keine Aehnlichkeit in den beiden Bildnissen findet, weder in dem Objekt der Darstellung, noch in der Kleidung, noch aber auch in der Auffassung und Liebe der Durchführung. Es gibt der Autor zu, daß dieses in Rede stehende Bild nicht con amore gemacht sei und gemacht werden konnte, weil die Person im Selbstbewußtsein ihrer Häßlichkeit ein verdrießliches Gesicht gemacht haben dürfte. Es geht also dem Autor nach seinem eigenen Geständniß gerade jener Hauch des überzeugenden inneren Seelenlebens in dem Bilde ab, welches eben dem großen Rafael in allen seinen Werken innewohnt, und ohne welches überhaupt kein Kunstwerk entstehen kann."

„Nach diesen durchaus negativen Behauptungen kommt der Autor sodann zu dem Satze, daß das Bild der florentinischen Schule angehöre, indem er aber in demselben Athemzug versichert, daß das Bild vortrefflich zu seiner Umgebung passe,*) welche Umgebung aber sämmtlich aus geborenen Venetianern besteht."

„Nun braucht nur mehr bewiesen zu werden, daß im Jahre 1506 kein anderer Meister fähig gewesen wäre, dieses Bild zu schaffen. Wer sagt aber, daß diese Jahreszahl für das Bild die richtige ist. Die großen Meister aller italienischen Schulen haben in dieser Zeit schon jene Härte und Steifheit abgestreift, an der gerade jenes Bild nur zu sehr leidet, als daß man es selbst den Schülerarbeiten des großen Rafael vergleichen dürfte; die dem Bilde nachgerühmte Modellirung ist so mangelhaft, daß man es eben gar nicht mit dem unsterblichen Werke: „die Madonna im Grünen" vergleichen kann."

„Ich glaube dieser Berichtigung darum einen Werth beilegen zu müssen, weil es mir ein mißliches Verfahren dünkt, so leichtweg mit großen Namen umzugehen, und weil es jedenfalls weniger Schaden bringt, wenn ein Rafael weniger anerkannt wäre, als wenn man so verschwenderisch die Namen der großen Klassiker an jedes alte bemalte Brett heftet, weil durch ein solches Verfahren der Glaube an die Klassizität bei denen, die halben Glaubens und halben Verständnisses sind, erschüttert wird."

Eduard Kaiser.

*) Dies ist in Mündler's Aufsatz nicht gesagt. Die Worte lauten vielmehr: „Selbst die Nachbarschaft der ihn rings umgebenden Venetianer hält er (der Kopf des besprochenen Porträts) vollkommen aus."

A. d. R.

Nachschrift. Eben beim Schluß des Blattes geht uns die Nr. der „Wiener Zeitung" vom 22. d. M. zu, in welcher die k. k. Direktion der Galerie des Belvedere dem Aufsatze Otto Mündler's, durch welchen sie den „kritischen Kredit" einer ersten Kunstanstalt der Monarchie in Frage gezogen glaubt, mit einer abweisenden „Erklärung" entgegentritt. Wir überlassen die sachliche Prüfung dieses Aktenstückes natürlich dem Verfasser des angegriffenen Artikels, glauben demselben jedoch zu seiner persönlichen Genugthuung folgende Bemerkungen vorweg nehmen zu sollen.

Die k. k. Galerie-Direktion nennt den Verfasser „Otto Mündler, Kunsthändler in Paris." Es ist wahr, daß Otto Mündler, wie viele seiner Fachgenossen, auch Kunsthandel betreibt und namentlich seit mehr als zehn Jahren im Auftrage der britischen Regierung den Ankauf einer großen Zahl der werthvollsten Kunstschätze der Londoner Nationalgalerie vermittelt hat. Allein was thut diese seine Eigenschaft hier zur Sache? es sei denn, daß sie uns für die Autorität Mündler's als Kenner um so sichere Gewähr leisten würde, wenn Es deren überhaupt noch bedürfte! Nun wissen aber alle Fachmänner zur Genüge, daß Otto Mündler durch eine Reihe von kunstwissenschaftlichen Spezialarbeiten der gründlichsten Art, von denen wir nur seine bekannte kritische Schrift über den Katalog des Louvre hervorheben wollen, als einer der feinsten und gewissenhaftesten Kunstkenner und Kunstschriftsteller europäischen Ruf sich erworben hat. W. Lübke, welchem O. Mündler zu seiner Bearbeitung der vierten Auflage von Kugler's „Handbuch der Kunstgeschichte" seine reichen wissenschaftlichen Forschungen zur freien Verfügung stellte, sagt in der Vorrede zum zweiten Bande jenes Werkes über Mündler: „Wenige haben so viel und so gut gesehen, noch Wenigere wissen vom Gesehenen so geistvoll Rechenschaft zu geben: wie Wenige aber würden ein reichhaltiges, unter Mühen und Opfern aller Art gesammeltes Material, das eine Menge ganz neuer Beobachtungen, unbekannter Thatsachen, wichtiger Entdeckungen enthält, so edelmüthig preisgeben, auf Ruhm und eigene Erfolge verzichtend, bloß um der Sache der Wissenschaft zu dienen!" — Wir denken, einem solchen Manne sollte doch wohl ohne Weiteres das Recht und die Fähigkeit zustehen, über ein Bild des Belvedere „eine wissenschaftliche Diskussion anzuregen."

Korrespondenz-Nachrichten.

-//.. **Bamberg.** (Kallenbach †) Am 1. Februar starb zu Bamberg Georg Gottfried v. Kallenbach, der bekannte Historiker und Kenner der altdeutschen Baukunst. Kallenbach war zu Graudenz in Preußen am 18. Mai 1805 geboren; er studirte zuerst Rechtswissenschaft, wurde jedoch durch seine außerordentliche Vorliebe für die Geschichte und die Kunst, die ihn schon als Knabe ganz erfüllte, nach vollendetem Fachstudium, als er schon im Begriffe stand, Referendar zu werden, von der trockenen Bahn des Rechtsgelehrten abgezogen und widmete sich nun ganz seinen Lieblingsfächern. Er verließ die Heimath im Jahre 1837, bereiste Preußen und Sachsen, später Süd- und Westdeutschland, und machte seine Studien, indem er überall Materialien für die von ihm später verfaßten Werke über Baukunst sammelte und zugleich die Zeichnungen und Pläne derjenigen Gebäude aufnahm, welche für die Kunstgeschichte Interesse boten. — Später, in den Jahren 1840—46, hielt er in den meisten größeren Städten Vorträge über mittelalterliche Baukunst, denen er eine Sammlung von ihm selbst gefertigter Modelle historischer Gebäude zu Grunde legte. Dieser Modellsammlung, welche seit dem Jahre 1848 eine Hauptzierde der Kunstkammer im neuen Museum zu Berlin bildet, widmete Kallenbach bis zum Lebensende seine Thätigkeit. Die Sammlung ist einzig in ihrer Art; die schönsten deutschen Dome, viele große und kleine Kirchen, Schlösser, Thore, Thürme, Rath- und Wohnhäuser, ungefähr 250 Stücke, sind in Modellen vertreten, welche in einem Maßstabe von 160 : 1 gefertigt, bis in's kleinste Detail die architektonischen Formen, sowie das betreffende Material dem Auge vorführen. — Von kunstgeschichtlichen Werken publizirte Kallenbach: 1847 die Baukunst des deutschen Mittelalters, chronologisch dargestellt mit besonderer Rücksicht auf die Entwickelung des Spitzbogenstyles, mit einem Atlas von 86 großen Foliotafeln bedeutender Architekturwerke, von ihm selbst aufgenommen und gezeichnet; nach diesem erschienen: die chronologische Formenfolge der alt-deutschen Baukunst mit 10 Tafeln Abbildungen, dann das Album mittelalterlicher Kunst mit 60 Tafeln, ferner die christliche Kirchenbaukunst des Abendlandes von ihren Anfängen bis zur vollendeten Durchbildung des Spitzbogenstyles mit 48 Tafeln. — Die Bearbeitung eines Werkes, welches die gothische Kirchenbaukunst des gesammten Abendlandes behandeln sollte, ist leider nicht vollendet worden. Außerdem erschienen von ihm: eine dogmatisch-liturgisch-symbolische Auffassung der kirchlichen Baukunst, insbesondere des Rundbogenstyles, Beiträge zum Verständniß der kirchlichen Kunst, und eine Menge von Monographien in Kunstblättern und anderen Zeitschriften. — Seit ungefähr zwölf Jahren lebte Kallenbach in Bamberg, in großer Zurückgezogenheit, beschränkt in seinem Umgange auf einen kleinen Kreis von Freunden und Verehrern, fortwährend nur der Vervollständigung der oben erwähnten Modellsammlung und der Nutzbarmachung seiner tiefen Kenntnisse lebend, wobei er von einem genialen und gediegenen Schüler, dem Architekten Friedrich Schmidt auf treueste unterstützt wurde. Seine übrige freie Zeit widmete er seiner großartigen Conchylien-Sammlung und seinen Blumen, welche ihm den größten Theil seines Einkommens kosteten. — Kallenbach wird immer, wenn von den Bemühungen um die Erforschung der altdeutschen Baukunst und ihrer Bauregeln die Rede ist, in erster Reihe genannt werden müssen. Die Aufgabe, die er sich für seine ganze kunstwissenschaftliche Thätigkeit, bei seinen Vorträgen, Modellausstellungen und Werken setzte, war: dem gebildeten Theil der Nation die Bedeutung der deutsch-mittelalterlichen Baukunst nach Möglichkeit zu erschließen, die allmähliche Entwickelung dieser Kunst, ihre Höhe und ihren Verfall, ihre Schönheiten, Eigenthümlichkeiten und Mängel auf dem Wege der Anschauung zum klaren Verständnisse zu bringen. Er sah in der Baukunst das scharf ausgeprägte Bild der geistigen Entwickelung jedes Volkes und jeder Zeit, wollte daher unsere Nation zu einer verständigeren Betrachtung ihrer Alterthümer hinführen, durch die Schönheit der letzteren zugleich geschmackbildend wirken, und die Vorurtheile gegen unsere ruhmvolle Vorzeit beseitigen. Durch Kallenbach's ganze geistige Richtung geht ein frischer, wohlthuender Zug des Patriotismus und des Nationalgefühles, wodurch er so vortheilhaft von so manchen anderen deutschen Gothikern absticht. — In dem erstgenannten seiner Werke stellte er mit Schärfe den Charakter der eigenthümlichen romanischen Kunst Deutschland's fest und entwickelte besonders die bis dahin noch in vielen Punkten ganz unbekannte allmähliche Entstehungsgeschichte des sogenannten gothischen Styles; in seiner Kirchenbaukunst vereinigte er die Fülle seiner eigenen umfassenden Forschungen mit den Ergebnissen der gesammten Literatur zu einem glänzenden, durch Wort und Zeichnung zur Anschauung gebrachten Bilde. In seiner nicht nur praktischen, sondern auch kulturhistorischen, dogmatischen und symbolischen Behandlungsweise der Kunstgeschichte wurde er durch tiefe und lebendige theologische, philosophische und historische Kenntnisse unterstützt. Seine gesammte geistige Thätigkeit hat den Wissensschatz unseres Volkes um ein Bedeutendes bereichert, daher wollen wir auch sein Andenken in den gebührenden Ehren halten!

Kleine Chronik.

Niederlage der Photographie. Der bekannte Prozeß des Photographen Albert gegen den Lithographen J. G. Kitzinger in München kam vor Kurzem auf Berufung der Staatsbehörde zur zweiten Verhandlung. Das Urtheil entschied wiederum gegen Hrn. Albert. In den Entscheidungsgründen heißt es, daß der erforderliche Beweis, daß das von Hrn. Kitzinger nachgebildete photographische Erzeugniß ein Kunstwerk sei, durch das oft erwähnte einstimmige Gutachten der Münchener Kunstakademie nicht geführt worden sei. Bei den Verhandlungen wurde dieses Gutachten von den eidlich vernommenen Mitgliedern derselben auch gar nicht in der präsumirten Ausdehnung vertreten; vielmehr sprachen die Professoren Schraudolph und Hiltensberger den Erzeugnissen der Photographie überhaupt die Eigenschaft von Kunstwerken ab, und selbst die das Gutachten vertretenden Professoren Folz und Carriere legten denselben diese Eigenschaft nur bedingungsweise bei. Die Wiener „Photographische Gesellschaft" wird unter diesen Umständen eine zweite Dankadresse an die Münchener Akademie zu richten haben.

Der preußische Sieg bei Düppel soll bekanntlich Gegenstand eines großen Gemäldes werden, zu welchem das preußische Kultusministerium von fünf Berliner und Düsseldorfer Künstlern Konkursskizzen eingefordert hat. Die Entwürfe sind, wie verlautet, kürzlich bei der genannten Behörde angelangt, und werden jetzt die Urtheile der Kritik und einer aus Künstlern und anderen Kunstnotabilitäten zusammengesetzten Jury zu bestehen haben.

Dante's Haus. Die von der Stadt Florenz eingesetzte Kommission zur Konstatirung des ehemaligen Wohnhauses von Italiens größtem Dichter ist nach langen und schwierigen Untersuchungen kürzlich zu dem Schlusse gelangt, daß das Häuschen an der Piazza S. Martino daselbst, welches die Tradition und eine an der Mauer angebrachte Marmor-Inschrift als Dante's Wohnung bezeichnen, wirklich als solche zu betrachten ist. Das Haus wechselte nach dem Aussterben der Familie Alighieri verschiedene Male seine Besitzer, bis es endlich der Familie Galilei und seinem gegenwärtigen Eigenthümer, dem Ritter Luigi Manelli Galilei zufiel.

Die belgische Akademie hat den Pariser Maler Gerôme an Stelle E. Delacroix's zu ihrem korrespondirenden Mitgliede gewählt.

An der Universität Graz geht man mit der Absicht um, ein archäologisches Kabinet aus Gypsgüssen antiker Statuen und Basreliefs zu gründen und es sind bereits durch Privatunterstützung nicht unbedeutende Mittel zur Verwirklichung dieses Planes aufgebracht. Wir bemerken hiezu, daß eine derartige Sammlung, obwohl sie längst als eines der unentbehrlichsten Hilfsmittel des kunstwissenschaftlichen Unterrichts anerkannt ist, bisher an keiner österreichischen Hochschule besteht. Wollen sich Wien und Prag von dem kleinen Graz überflügeln lassen?

Lokales.

Joseph Anton Koch's Nachlaß wurde vom Staatsministerium für die Sammlungen der hiesigen Kunstakademie um 2500 Scudi (c. 5000 fl.) angekauft. Wir behalten uns über diese werthvolle Acquisition, über welche gewiß alle Kunstfreunde hocherfreut sein werden, einen ausführlichen Aufsatz vor. Heute nur die Notiz, daß die Sammlung besonders aus Entwürfen und Studien, und zwar sowohl landschaftlichen Bildern, als figürlichen Kompositionen zu den Dichtungen des Aeschylos, Ossian und Dante besteht.

Bonaventura Genelli in Weimar hat vom Staatsministerium den Auftrag erhalten, einen seiner Entwürfe aus der antiken Göttersage in entsprechender Größe als Kreidezeichnung auszuführen, welche dann ebenfalls den Sammlungen der hiesigen Kunstakademie einverleibt werden soll.

F. H. **Oesterreichischer Kunstverein.** Die zahlreiche diesmonatliche Ausstellung enthält in der zweiten Monatshälfte 49 Oelbilder, 37 Handzeichnungen, Aquarelle und Chromolithographien und 11 plastische Werke, Reliefs, Statuen und Büsten aus Marmor und Gyps. Unter den figürlichen Werken sind zu bemerken „Virgil's Tod" von Biger-Duvignau in Paris, eine feine und zierlich gemalte Hofscene „Herzogin von Estampes und Karl V. in Malmaison" von Comte in Paris und die in der Farbe nicht glückliche Ueberfuhr Perchta's (Holda's) und der Heimchen (Elfen) über die Saale durch den Fährmann von Gustav Spangenberg, der diesen schönen Ueberrest altdeutschen Heidenthums ziemlich charakterlos aufgefaßt hat. Die Genrebilder: Valerio's „Montenegrinerin" und die „Pachtzahlung" von dem Düsseldorfer Webb. Dann unter den Porträts zwei Bildnisse schöner Frauen aus der Aristokratie von Heinrich Angeli, der auch drei weitere Porträts ausgestellt hat; ferner ein weiblicher Studienkopf von Gaul, der merkwürdige Schicksale erlebt hat, erst von der Ausstellung zurückgewiesen, dann begehrt und zuletzt angekauft wurde. Endlich ein weiblicher Studienkopf von Aigner. Weiter sind zu beachten: „die böse Nachbarschaft" von Verlat, die Landschaften von Stademann, Wille, Obermüllner, Brunner, Novopacky, Halauska und Böscher, dann die landschaftlichen Miniatur-Aquarellen von Gotfried Seelos. Camphausen's Schlachtenscenen: „Erzherzog Karl bei Würzburg" und „Episode aus der Schlacht am Berge Harsány", können höchstens als Porträt- oder Kostümbilder einigermaßen in Betracht kommen. Hans Gasser ist mit einer ganzen Kollektion interessanter Köpfe aufgetreten, von welchen die Porträtbüsten aus Marmor des Hofrathes Haidinger, des Professors Oppolzer, dann die Gypsköpfe nach dem Komponisten Volkmann in Pest, nach dem Balladendichter Vogl und dem Maler Kriehuber, endlich eine Porträtstudie nach einer Frau besondere Erwähnung verdienen. Professor Schmidt hat zwei in seinem Besitze befindliche Statuen, 1. Meister Stephan Lochner, Maler des Dombildes von Köln und 2. Meister Gerhard v. Ryle, ersten Dombaumeister von Köln ausgestellt.

Friedländer's Genrebild „Der Brandstifter", welches der Künstler im Auftrage der Regierung malte, ist vom Staatsministerium der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag zur bleibenden Ausstellung in ihrer Galerie überlassen worden.

Vorlesungen. Letzten Donnerstag beschloß Direktor v. Eitelberger seinen Cyklus erklärender Vorlesungen im österreichischen Museum. Derselbe hielt in der vorigen Wochenversammlung der „Wiener Bauhütte" einen Vortrag über „Wesen und Ursprung der Renaissance." — Nächsten Donnerstag, den 2. März, beginnt J. Falke im österreichischen Museum eine Reihe von Vorträgen über „ornamentale Kunst." Die Karten zu diesen Vorträgen sind in dem genannten Museum gratis zu haben.

Briefkasten der Redaktion: 18.—23. Februar: H. Gr. in Berlin und r in Innsbruck: Erhalten. — C. K. und F. H. hier: Benützt.

Briefkasten der Expedition: 28. Jannar — 24. Februar: H . . . . . . y — Fiume: Zuschrift erhalten; Bestelltes ehestens. — v. W. . . . . n Breslau: Verlangtes abgesandt. — R. B. . . . . . u — Danzig: Werden Gewünschtes erhalten haben

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 9. Vierter Jahrgang.

Recensionen
und
Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 4. März 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Lionardo's Johannes in Basel.

Von **Wilhelm Lübke.**

Herman Grimm hat kürzlich unter dem Titel: „Ueber Künstler und Kunstwerke“ (Berlin, Dümmler's Verlag) den Anfang eines Unternehmens gemacht, in welchem er verspricht, für die Interessen der Kunstgeschichte thätig einzutreten. In welcher Richtung er dies zu thun beabsichtigt, legt er in einigen einleitenden Bemerkungen dar. Da dieselben von einer kritischen Würdigung dessen, was bei uns bis jetzt für kunstgeschichtliche Studien geschehen ist, ausgehen, so werden einige Worte über seinen Standpunkt zunächst wohl am Platze sein.

Vorab ist zu merken, daß er hauptsächlich die Geschichte der neueren Malerei im Auge hat und dabei die heutige Produktion auszuschließen verspricht. Ohne Zweifel ist diese Begränzung die unerläßliche Vorbedingung, um zu einer wissenschaftlichen Basis zu gelangen. Die letztere, meint der Verfasser, mangle ohnehin unserer Disziplin noch fast vollständig, und was dafür bis jetzt geschehen sei, trage das Ansehen erster Anfänge. Es fehle überall an der eigenen Prüfung, und obwohl die Erleichterung der Verkehrsmittel darin Manches gebessert habe, so mangle doch noch zu sehr die Grundlage von Material zu einer sicheren Vergleichung. Hier mit einzutreten und durch Vereinigung zerstreuter Kräfte eine Aenderung herbeiführen zu helfen, sei seine Absicht bei diesem Unternehmen.

So schwarz vermag ich nun doch den jetzigen Stand der Kunstgeschichte nicht anzusehen. Seit Rumohr ist namentlich durch Passavant und noch viel umfassender durch Waagen für die Geschichte der Malerei ein auf Autopsie ruhendes Material beigebracht worden, welches bis in die neueste Zeit hinein immer mehr bereichert, gesichtet und gesichert worden ist. Ich erinnere an die werthvollen jüngsten Beiträge Waagen's in seiner Geschichte der deutschen und niederländischen Malerschulen und seiner Beschreibung der Petersburger Galerien. In derselben Richtung und mit besonders feinem Scharfblick ist Otto Mündler mit seinem „Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre“ (Paris, 1850) vorgegangen. Was sodann in die 4. Auflage von Kugler's Kunstgeschichte (Stuttgart, 1861) an derartigem Material eingearbeitet wurde, beruht, wie ich dort im Vorworte zum zweiten Bande angegeben, zum größten Theil auf Mündler's gediegenen Mittheilungen. Ebenso gab J. Burckhardt in seinem „Cicerone“ (Basel, 1855) eine kritische Rundschau über die italienischen Malerschulen, die durchgängig den Werth der eigenen Prüfung besitzt. Für die flandrische Malerschule hat Hotho in seinem leider noch immer unvollendeten Buche über Hubert van Eyck und seine Schule Aehnliches geleistet. Dazu rechne man, daß Alles, was die verwandte Forschung in andern Ländern hervorbringt, uns sofort zu Gute kommt. Wer sich um diese Dinge kümmert, wird die lehrreichen Kataloge der Galerien von Antwerpen und von Brügge und der Londoner Nationalgalerie kennen; wird die urkundlichen Forschungen in James Weale's „Beffroi“ zu schätzen wissen; wird die Arbeiten von Cavalcaselle und Crowe (zuerst über die flandrische, neuerdings in zwei starken Bänden

über die italienischen Malerschulen) gewürdigt haben. Ueberblicken wir, was durch die Bemühungen aller dieser Forscher und mancher anderen, die für Spezialgebiete noch zu nennen wären, nur etwa seit den letzten beiden Dezennien gewonnen ist, so können wir Grimm's hartem Urtheil doch nicht beipflichten: „es sei, als hätte nichts recht eine Folge und bliebe durchaus dem Zufall überlassen, ob und in welcher Weise für diese Dinge zu wirken sei.“ Geradezu ungerecht finden wir es aber, wenn er sogar Wien und München in dieser Beziehung auf Kosten von Berlin erheben will. Es ist wahr, in Wien fängt man seit einiger Zeit an, die Bedeutung der Kunstgeschichte zu begreifen; aber es wird doch noch eine Weile dauern, ehe z. B. die Galerie des Belvedere, die herrliche, lange Zeit hindurch gänzlich verwahrloste Galerie der Akademie, sowie die Privatsammlungen nur so gute Kataloge aufweisen können, wie die verhältnißmäßig arme Berliner Galerie.*) Von München ist in solchen Dingen gar nicht zu reden: bei den reichsten Sammlungen fehlt jede wissenschaftliche Pflege, nur beim Kupferstichkabinet ist erst ganz kürzlich in dieser Hinsicht eine Besserung eingetreten, so daß man diese köstliche Sammlung nun doch in sachkundigen Händen weiß. Im Uebrigen ist München in kunstgeschichtlicher Hinsicht ein Augiasstall, der seines Herkules wohl noch lange warten muß.

Das Eine würden wir freilich unserem Autor bereitwillig zugeben, wenn er das hat sagen wollen: daß die jetzige preußische Kunstverwaltung seit 1858, will sagen, seit Franz Kugler's Tode in absolut unfähigen und daher ohnmächtigen Händen ist, und daß deshalb dort seit jenem Zeitpunkt die künstlerischen Angelegenheiten, soweit sie vom Ministerium abhängen, im Zustande völliger Stagnation und trauriger Verkommenheit sich befinden. Nicht einmal ein gediegenes Kunstjournal hat sich dort, bei der Indolenz der Regierung, erhalten können. Und so wird wohl auch ferner Grimm's Klage begründet bleiben: daß diejenigen, welche sich diesem Zweige der Kunstgeschichte gewidmet haben, sich als Alleinstehende fühlen müssen. Um so werthvoller wird es daher sein, daß sich ein Schriftsteller wie H. Grimm in die Reihen der Forscher mit einfügt, wenn auch die Kunstgeschichte bei uns nicht erst auf sein Auftreten gewartet hat, um denjenigen Weg einzuschlagen, auf welchem allein sie zu streng wissenschaftlicher Begründung gelangen kann. Für Berlin hat die Ankündigung einer solchen Zeitschrift allerdings die Bedeutung, daß endlich seit dem Erlöschen des deutschen Kunstblattes zum ersten Mal wieder dort ein Kunstblatt erscheint, welches mit Talent und reinem Willen künstlerische Fragen zu besprechen beabsichtigt. Ob aber auch die zu einem solchen Unternehmen erforderliche Einsicht dem Herausgeber zu Gebote steht, das läßt sich aus dem in der ersten Lieferung Gebotenen noch nicht erkennen. Im Gegentheil will uns dieser Punkt etwas bedenklich erscheinen. Befremden muß es wenigstens den halbwegs mit kunstgeschichtlichen Studien Vertrauten, wenn Hr. Grimm auf S. 9 von einem „neuerdings auf dem Berliner Museum zum Vorschein gekommenen“ ächten Madonnenbilde Lionardo's spricht, das sogar die Namensbezeichnung trage. Liest man dann auf S. 13 die naive Versicherung, außer jener Madonna besitze das Berliner Museum „kein mit dem Namen Lionardo's bezeichnetes Gemälde“, so traut man kaum seinen Augen und fragt sich, ob Hr. Grimm denn nicht wisse, daß bis jetzt eine echte Bezeichnung auf einem Werke Lionardo's noch nie und nirgends zum Vorschein gekommen ist, und daß schon deshalb jede derartige Bezeichnung starken Verdacht erregt. Wenn Hr. Grimm die etwas unglimpfliche Behandlung, welche er jenem großen Meister in seinem „Leben Michelangelo's“ hat widerfahren lassen, durch solche vage Angaben etwa zu sühnen gedenkt, so scheint uns das nicht die zweckmäßigste Art.

Indeß wollen wir die weiteren Leistungen des Herausgebers abwarten und dann beurtheilen, ob seine innere Berechtigung dem Selbstvertrauen, mit welchem er sein Unternehmen begonnen hat, entspricht. Um inzwischen auch unsererseits die dargebotene Hand zu ergreifen und nach dem löblichen Ziele des Verfassers mitzustreben, knüpfen wir an eine Notiz an, welche derselbe über ein im Besitz der Familie Sarasin in Basel sich befindendes Bild beibringt. Grimm hat offenbar richtig gesehen: es ist aller Wahrscheinlichkeit nach jenes „Brustbild eines Engels“, von welchem Vasari im Leben Lionardo's spricht. Die Beschreibung paßt genau, nur daß Vasari aus dem Johannes einen Engel macht, ein Flüchtigkeitsfehler, der durch den Ausdruck des Kopfes sich leicht erklärt; denn hier vielleicht zum ersten Male finden wir jenen Idealkopf Lionardo's mit dem nach unten schmal zulaufenden Gesichte, den märchenhaft träumeri-

*) Soviel uns bekannt, sind gegenwärtig von der Galerie der Wiener Akademie der Künste, von der Gypssammlung derselben, sowie von den Sammlungen des Münz- und Antikenkabinets offizielle Kataloge theils in Druck, theils in Vorbereitung. Auch hören wir, daß einer der berühmtesten deutschen Kunstgelehrten ein ausführliches kritisches Werk über sämmtliche hiesige Galerien und Privatsammlungen demnächst zu veröffentlichen gedenkt. A. d. R.

schen, großen Augen, dem süßen Lächeln des Mundes. Das Bild steht in der Behandlung, wie Grimm richtig gesehen, noch auf dem Boden der Florentiner Kunst; die feine, warm röthliche Karnation, die Art der Modellirung sowohl im Kopfe wie in dem rechten, nach oben zeigenden Arm deutet dahin, zeigt aber zugleich den Fortschritt, welchen Lionardo über alle seine Vorgänger hinaus gethan. Jakob Burckhardt bezeichnet es kurz und schlagend so: Lionardo war der Erfinder des geschlossenen Lichtes, welches vor ihm weder die Italiener noch selbst die Flandrer gekannt haben; denn wo die van Eyck z. B. ihre Gestalten in geschlossenen Räumen darstellen, geben sie ihnen doch nicht jene konzentrirte Beleuchtung, die sich durch das künstlich auf einen Punkt gesammelte Licht erzeugt. Erst Lionardo kommt durch seine scharfen Beobachtungen dazu, die Figuren in solcher geschlossenen Beleuchtung meisterlich zu runden und von der Umgebung abzuheben. Diese ihm vorzugsweise angehörende Eigenschaft tritt im S. Johannes zu Basel schon mit Entschiedenheit hervor. Die vollendete Modellirung des rechten Armes mit feinem überaus zart gefühlten Kontour und der ebenso fein durchgeführten Hand, ferner der unverkennbare Typus des Kopfes, der ebenfalls meisterlich gemalt ist, sowie die mit größter Sorgfalt und Sicherheit gezeichneten Ringellocken des reichen braunen Haares, das Alles spricht auch nach meiner Ueberzeugung nur für Lionardo. Weniger durchgeführt ist die linke, auf der Brust liegende Hand; doch erkennt man in ihren schlanken, schmalen Formen eine Verwandtschaft mit jener unvergleichlichen Hand der Mona Lisa im Louvre. Ueber die linke Brust hängt das Fell herab, die rechte Hüfte noch frei lassend. Der Kopf ist leicht nach der rechten Schulter geneigt. Die linke Hand hält ziemlich lose das Kreuz.

Grimm scheint den Johannes im Louvre „nur nach Hörensagen“ zu kennen oder sich nur ungenau zu erinnern und vermag deshalb beide Bilder nicht zu vergleichen. Bei einem Manne, der ausdrücklich auftritt, um der bisherigen Kunstforschung den Mangel an Autopsie vorzuwerfen und diesem Uebelstand abzuhelfen, setzt uns das allerdings in Verwunderung. Aber schon ein Blick auf den Umriß bei Landon (Annales du Musée, T. III, pl. 15) oder auf den alten Stich von Boulanger hätte ihn verhindert, zu schreiben: „Uebereinstimmung im Allgemeinen ist vorhanden.“ Uebereinstimmung ist nämlich gar nicht vorhanden, ausgenommen, daß beide Bilder den Johannes darstellen und beide von Lionardo sind. Ohne mich mit Grimm auf Viardot zu stützen, sondern aus eigener genauer und noch frischer Anschauung beider Bilder will ich den Vergleich, worauf hier Alles ankommt, versuchen.

Das Bild im Louvre zeigt den Johannes in viel stärkerer Bewegung als das Baseler. Der Kopf ist ganz auf die rechte Seite geneigt und soweit vorübergebeugt daß die Augen dadurch mit einem fast unheimlich ausholenden Blick sich in den Beschauer hineinbohren. Dazu kommt, daß die rechte Schulter tief gesenkt und die Hüfte stark eingebogen ist, damit der Arm über die Brust hinwegreiche und nach links mit der schön gezeichneten Hand aufwärts weise. So wird die linke Hand, welche wie betheuernd auf der Brust liegt und das Kreuzesrohr hält, vom rechten Unterarm überschnitten und größtentheils verdeckt. Diese Anordnung ist unleugbar sehr graziös, aber entschieden nicht so unbefangen und ungesucht wie auf dem Baseler Bilde, wo der rechte Arm direkt an der ihm zustehenden Seite emporgehoben wird, das Haar ist ein Wald von kleinen, sorgfältig ausgeführten Locken, der Kopf gibt nicht mehr so unmittelbar wie der Baseler Johannes die Nachwirkung der individuellen Natur des Modelles zu erkennen, sondern ist um einen merklichen Grad in's Typische, Allgemeine erhöht. Auch die gelbliche Karnation mit ihren schmutzigen, graugrünlichen Schatten läßt trotz starker Schäden und mehrfachen Verputzens die spätere Handschrift Lionardo's nicht verkennen. Die gesammte Farbenstimmung mit dem starken sfumato, das im Baseler Bilde noch nicht erscheint, verhielt sich zu der des Baseler Bildes etwa wie die Mona Lisa zur Lucrezia Crivelli (der sogenannten „belle ferronnière“) des Louvre.

Geht also schon aus der Beschreibung der Figur hervor, daß der Johannes im Louvre nicht der von Vasari geschilderte ist, so spricht auch die offenbar spätere Zeitstellung des Bildes gegen diese Annahme. Und alles das spricht eben so laut für das Baseler Bild. Grimm wirft nun die Frage auf, ob letzteres vielleicht der aus der Jabach'schen Sammlung an Ludwig XIV. gelangte Johannes Lionardo's sei, für welchen bis jetzt bekanntlich das im Louvre befindliche Bild gilt. Um dafür einige Anhaltspunkte zu gewinnen, sind gewisse äußere Merkmale des Bildes, welche Grimm zum Theil entgangen sind, zu beachten. Zunächst ist zu bemerken, daß der Goldrahmen des Baseler Bildes nicht bloß, wie Grimm angibt, aus dem „vorigen Jahrhundert“ stammt, sondern daß er, um genauer zu reden, ohne Frage unter Ludwig dem Sechzehnten entstanden ist. Da er die Lilien Frankreichs als Be-

krönung trägt, so wird dadurch fast unzweifelhaft festgestellt, daß das Bild damals noch im Besitz der französischen Krone war. Gleich nachher als die Revolutionsstürme ausbrachen, mag es mit manchem Andern von seinem legitimen Platze verschwunden und bald in Vergessenheit gerathen sein. Aber es gibt noch ein anderes Kennzeichen, welches beweist, daß das Bild schon im 16. Jahrhundert Eigenthum des französischen Königshauses war. Auf der Rückseite sieht man mit einem Stempel die drei Lilien Frankreichs und mit demselben Stempel in Charakteren des 16. Jahrhunderts LEONARDUS VINCIUS eingeprägt. Nun wissen wir aber, daß Ludwig XIII. den Johannes Lionardo's an Karl I. von England schenkte und dafür ein Porträt des Erasmus von Holbein und eine heilige Familie von Tizian als Gegengeschenk erhielt. (Villot, Notice des tableaux, p. 274) Es ist also immerhin die Möglichkeit vorhanden, daß das Baseler Bild, und nicht das im Louvre befindliche, jener schicksalreiche Johannes des Lionardo sei.

Die Komposition der Niobe-Gruppe.

Von Bruno Meyer

II.

(Schluß.)

Steht es also unwidersprechlich fest, daß durch diese Beispiele, die einzigen, welche Stark anführt und unseres Wissens anzuführen im Stande ist, für die Gruppirung der Niobe und ihrer Kinder nichts bewiesen werden kann, so kommt, um der ganzen Beweisführung vollends den Boden unter den Füßen wegzuziehen, noch hinzu, daß die Beispiele selbst gar nicht im mindesten zuverlässig und sicher sind. Nicht als ob wir an der Existenz der allerdings nur durch lateinische Dichter bezeugten Danaiden-Gruppe zweifelten; wir können auch kein Bedenken tragen, die Angabe Ovid's, daß die einzelnen Statuen mit den Säulen abwechselnd (signa alterna columnis) standen, als durchaus richtig und glaubwürdig anzunehmen. Aber daran dürfen wir nicht bloß zweifeln, sondern das müssen wir entschieden leugnen, und hat auch niemals Jemand behauptet, daß die Danaiden zur Ausschmückung dieses Apollotempels gearbeitet sind, daß also die Aufstellung der Gruppe in Rom durchaus übereinstimmend mit der Intention ihres Meisters gewesen. Mag die von Stark ausgesprochene Vermuthung, daß die Gruppe aus Lindos auf Rhodus stamme, gute Gründe haben oder nicht, was wir augenblicklich nicht untersuchen und entscheiden wollen, so viel steht fest, daß diese Sammlung von Statuen nach Rom als Siegesbeute kam, und da den ersten besten Platz erhielt, an dem sie möglichst Effekt machen und den Ruhm des Eroberers verkündigen konnte. Daß der römische Kunstgeschmack so prüde gewesen wäre, davor zurückzubeben, einem Kunstwerke ihm ganz fremde räumliche Bedingungen zu oktroyiren, wie Stark einmal ausspricht, (an anderen Stellen äußert er sich allerdings gerade im entgegengesetzten Sinne), wird kein Mensch behaupten wollen; und wir meinen, daß jenes Unrecht, welches dem Kunstwerke durch eine solche Oktroyirung geschieht, so groß es ist, doch einem Volke, wie den Römern, nicht gerade als Barbarei angerechnet werden darf. Wo die Produktion mangelt, und fremde Schätze herbeigeholt werden müssen, da fehlt es selbst beim besten Willen und bei bester Einsicht an den erforderlichen Aufstellungsplätzen, und unsere Museen sind, weiß Gott! nicht dazu geeignet, den Vorwurf einer solchen Barbarei von unseren sehr kunstsinnig und kunstverständig sein wollenden Zeiten abzuweisen. Kurz also, wie die Danaiden von ihrem Künstler gruppirt waren, wissen wir durchaus nicht; aber nur nach dieser ursprünglichen Aufstellung fragen wir bei den Niobiden, und nur die ursprüngliche Aufstellung einer anderen Gruppe könnte für sie irgend wie maßgebend sein.

Wissen wir aber von den Danaiden doch noch wenigstens irgend etwas über ihre Komposition, wäre es auch nur eine spätere willkürliche, dem Geiste des Werkes wenig oder gar nicht entsprechende Aufstellung, so sind wir dagegen bei den Nereiden, dem zweiten Beispiele Stark's, in dem Falle, gar nichts zu wissen. Das Nereiden-Monument ist, allerdings sehr geschickt und sorgfältig, aus einem Schutthaufen wiederhergestellt, und daher jedenfalls die Stellung, welche die sogenannten Nereiden einnehmen, ja ihre Zugehörigkeit selber zu dem Denkmal nicht nur uns, sondern auch anderen Leuten, deren Urtheil gewichtig ist, entschieden zweifelhaft. Auf die Restitution Falkener's also Schlüsse über die Gruppirung der Niobiden zu bauen, einer Gruppe, die ihrem Wesen nach von den Gliedern jener Statuenreihe gänzlich verschieden ist, das ist eine Kühnheit der Kombination, von der wir gerne gestehen, bisher keine Vorstellung gehabt zu haben.

Wenn wir aber selbst von der Verschiedenheit des Gegenstandes jener beiden Statuenreihen und der Nio-

biden absehen wollten und könnten, und wenn wir annähmen oder wenn bewiesen werden könnte, daß jene beiden plastischen Kunstwerke ursprünglich wirklich die von Stark vorausgesetzte Aufstellung gehabt haben, so würde doch der Vergleich eher zeigen, daß die Niobiden nicht einmal zwischen Säulen aufgestellt gedacht werden können, als daraus hervorgehen würde, daß sie, wie Stark wähnt, nothwendig so vorgestellt werden müßten. Denn es leuchtet schon a priori ein, daß Statuen, die einzeln stehend nicht etwa ein von der Architektur eingerahmtes, aber in sich nicht weiter gegliedertes Feld, wie Giebel, Metopen u. s. w., ausschmücken, sondern mit denjenigen Architekturtheilen, in denen das Gesetz der Symmetrie am strengsten herrscht, mit den Säulen in regelmäßiger Alternation aufgestellt sind, nicht anders eine gute Wirkung ausüben können, als indem sie sich auch dem Gesetz der genauesten Symmetrie durch Beobachtung einer ganz gleichen Größe und gleichen Raumausdehnung unterwerfen. Und daß diese strenge Symmetrie in den beiden von Stark angezogenen Beispielen wirklich stattgefunden, lehrt bei den Nereiden der Augenschein (nur ein Statuenfragment hat etwas kleinere Dimensionen als die anderen unter sich gleichen, und gehört also wohl schon deshalb nicht in die Reihe), und ist bei den Danaiden wohl mit Bestimmtheit vorauszusetzen. Auch überall sonst werden architektonische Statuen auf Akroterien, Attiken u. s. w. hinsichtlich ihrer Größe in Uebereinstimmung gebracht, wie viel mehr also zwischen den Säulen! Die Niobiden aber sind von sehr verschiedener Höhe, die Mutter unter Anderem ungefähr noch einmal so groß als der jüngste Sohn. Sie sind ferner von sehr verschiedener Breite; welcher Unterschied ist nicht in dieser Beziehung zwischen der im Nacken getroffenen Tochter und dem sterbend ausgestreckten Sohne oder der vatikanischen Gruppe! Also auch in dieser Hinsicht widersprechen die Niobiden den ersten, äußerlichsten Bedingungen, welche die Stark'sche Hypothese den Statuen auferlegen würde.

Was fehlt demnach wohl noch an dem Beweise, daß die Beispiele Stark's seine Ansicht nicht nur nicht unterstützen, sondern selbst widerlegen, und damit also zugleich an dem Beweise, daß die Stark'sche Hypothese lediglich ein leeres Hirngespinnst, eine Chimäre ist. Wir glauben nicht, daß mehr als ein Wort nöthig sein wird, um die noch angeführten Statuenreihen, welche seine Beweisführung unterstützen sollen, ebenso zurückzuweisen, die Reihen der Mänaden, Thyiaden, Karyatiden, Silene, der Nymphen mit Pan und Danae u. s. w., zum Schluß den Meer-Thiasos des Skopas. Den letzteren hat Welcker mit viel Wahrscheinlichkeit als Giebelgruppe in Anspruch genommen, und Stark selbst erkennt an, daß bei diesem Werke eine solche Aufstellung wohl denkbar sei, jedenfalls besser als bei den Niobiden. Ob er die letztere Behauptung damit motivirt, daß wir uns diese gänzlich verschollene Gruppe vorstellen können, wie wir wollen, wissen wir nicht. Genug, sie und alle anderen genannten Statuenreihen sind uns durchaus unbekannt, mit Ausnahme der Namen und der Aufstellungsplätze, welche beide Stark aus Plinius anführt. Was sich aber aus diesen Angaben mit Sicherheit erschließen läßt, ist weiter nichts, als der Charakter der Gruppen als gesellschaftlicher. Ihre Aufstellungsart, selbst die in Rom beliebte, kennen wir nicht, geschweige denn ihre ursprüngliche; und selbst wenn wir sie kennten, könnte die Gruppirungsart gesellschaftlicher Gruppen für die Niobiden nicht von Belang sein. Stark benutzt aber diese Gruppen auch weniger, um sein Aufstellungsprinzip zu erhärten, als vielmehr, um die Kunstübung einer gewissen Zeit dadurch zu charakterisiren. Wir werden in Folgendem sehen, was sie in dieser Beziehung für Werth haben. Denn wir können es uns nicht versagen, die zwar schon als gänzlich haltlos dargelegte Beweisführung Stark's auch noch in ihren übrigen Theilen näher zu beleuchten. Ja, wir glauben dies ihr und uns schuldig zu sein, einmal, weil das bisher Betrachtete vielleicht der schwächste Punkt sein kann, sodann, weil der bloße Versuch einer positiven Leistung in dieser Frage nach der Arbeit Welcker's uns des höchsten Interesses werth erscheint, endlich, weil dadurch auf unwiderlegliche Weise unser oben gefälltes Urtheil bestätigt wird, daß nur nach gänzlich verlorener Uebersicht durch ein Untergehen des Urtheils in der Detailforschung Stark's seltsame Hypothese möglich war.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Alwin Schultz, **De vita atque operibus Magistri Jodoci Tauchen lapicidae Wratislaviensis. Dissertatio inauguralis. Breslau, 1864.**

A. W—n. In Schlesien werden jetzt tüchtige Anstrengungen gemacht, um das Gebiet der provinziellen Kunstgeschichte zu durchforschen und zu beleuchten. Dr. Hermann Luchs hat, wie bekannt, bereits in der verdienstvollsten Weise versucht, zu diesen Zwecken mit der Prüfung der vorhandenen künstlerischen Denkmäler sorgfältige urkundliche Untersuchungen Hand in Hand gehen zu lassen. Eine jüngere Kraft, die Aehnliches erstrebt, ist Alwin Schultz, der bereits in mehreren Aufsätzen in den „Mittheilungen der k. k. Centralkommission“

und einer kleinen Schrift über die „Hofburgen des 12. und 13. Jahrhunderts" gediegenes archäologisches Wissen und genaue Kenntniß der mittelalterlichen Literatur bewährt hat. Seine Dissertation, eine Monographie über den im 15. Jahrhundert zu Breslau blühenden Bildhauer Jost Tauchen, den Meister des schönen Tabernakels in der Elisabethkirche zeichnet sich aus durch die fleißige und umfassende Benützung der urkundlichen Quellen. Es ist dem Verfasser gelungen, über des Künstlers Leben und Schöpfungen sichere und ausführliche Nachrichten beizubringen, sowie den Beweis für die interessante Thatsache zu liefern, daß um jene Zeit auch eine Werkstatt des Erzgusses zu Breslau bestanden hat.

Landschaft-Studien in drei Stufen von Paul Weber. Darmstadt. Karl Köhler's Verlag. Querfol.

S. Z. Es ist ein erfreuliches Zeichen der fortgeschrittenen Erkenntniß, daß allenthalben in unseren Tagen dem Zeichnenunterrichte der Schuljugend größere Aufmerksamkeit als früher gewidmet wird. Selbst in Kreisen, welche Künstlern und künstlerischen Anschauungen ferner stehen, bricht sich die Ansicht Bahn, daß Zeichnenunterricht auch für solche Schüler, welche der Zeichnenkunst nicht zu künftigen Berufszwecken bedürfen, wenn auch nicht nothwendig, so doch ihrer allgemeinen Geschmacksbildung mindestens förderlich sei. Soll der Zeichnenunterricht jedoch seinen Zweck erreichen, den Blick schärfen, das Verständniß der Schönheiten der Außenwelt erwecken, so muß, unserer Ansicht nach, in den Zeichnenstunden auch Positives erlernt werden. Nicht um Anfertigung schöner Schattirungen, „feiner Zeichnungen", um Darstellung baumwollener Schneegebirge und ähnlicher Undinge handelt es sich, soll das Zeichnen nicht reiner Zeitverlust sein, sondern darum, daß die Jugend sich gewöhne, die äußeren Gegenstände richtig anzuschauen und in zweiter Linie möglichst richtig wieder zu geben. In den meisten Fällen werden Anfänger den Wunsch äußern, Landschaften zu zeichnen, weil diese Gattung wohl am unmittelbarsten anspricht und eine auch nur geringe Fertigkeit im Landschaftzeichnen schon sehr lohnend erscheint. So wünschenswerth es auch wäre, daß die Schüler ihre landschaftlichen Studien nach der Natur machten, so sind doch die Schwierigkeiten, zumal in größeren Städten, für ganze Schulen fast unüberwindlich, und man wird sich daher fast ausschließlich bei der Leitung des Unterrichtes auf Zeichnenvorlagen beschränken müssen. Umsomehr sollte man bedacht sein, daß nur möglichst naturgetreue Abbildungen den Schülern zur Nachahmung geboten werden. Es macht sich jedoch ein Mangel an guten Vorlagen sehr fühlbar; wir möchten daher die vorliegenden Hefte empfehlen, um diese Lücke auszufüllen. Nicht jede Zeichnenvorlage eignet sich für die Mehrzahl der deutschen Schüler, welchen die Alpennatur, nach der genialen Auffassung eines Calame z. B., in den meisten Fällen fremd sein, und daher auch unfruchtbar bleiben wird.

Das Gesammtwerk der Weber'schen Landschaftstudien soll drei Stufen von je sechs Heften umfassenden. Bis jetzt liegen uns drei Hefte, je eines der drei verschiedenen Stufen vor. Die erste Stufe bietet uns einfache, häufig vorkommende Motive dar, wie man sie in den meisten Ländern findet. Behandlung, Licht- und Schattenvertheilung sind ungesucht und leicht verständlich. Unmerklich wird der Schüler dann vom Einfacheren zum Schwierigeren geführt. Im zweiten Hefte schon finden wir einen weiteren Gesichtskreis, Mittelgrund und eigentlichen Baumschlag. Das Heft der dritten Stufe endlich gibt uns zwei Baumstudien (Blätter in Folio), die nicht naturgetreuer und wahrer sein könnten, namentlich gilt dies von dem knorrigen Geäste der „Eiche im Darmstädter Park". Wir haben es hier nicht mit „generalisirten Bäumen", sondern mit wirklichen Buchen und Eichen zu thun. Das Nachahmen solcher Vorbilder muß dem Schüler den Weg zur Natur bahnen und wird von bleibendem Nutzen für ihn sein.

Schließlich machen wir auf die sehr saubere und sorgfältige Ausführung des Steindruckes (von F. Wirtz in Darmstadt) aufmerksam, und glauben, daß das Unternehmen Lehrern sowohl als Lernenden um so willkommener sein wird, als auch der Preis von 36 kr. rhein. oder 10 Sgr. per Heft sehr billig gestellt ist und dem Werke die Verbreitung in weiteren Kreisen sichern dürfte.

Korrespondenz-Nachrichten.

r **Innsbruck.** (Museum. Kirche zu Götzis. Landhäuser.) Das Museum hat aus Lienz im Pusterthale ein römisches Steindenkmal erhalten, welches dort in einem alten Gebäude eingemauert war. Der weiße grobkörnige Marmor stammt wahrscheinlich aus dem nahen Bruche von Tauferś. Die Höhe beträgt 2' 10'', die Breite 1' 10'', die Dicke 1'. Nur zwei Seiten des Steines, die vordere und die linke, zeigen Basreliefs, die rechte und die hintere, welche vertieft ausgehauen ist, sind rauh. Auf der vorderen Seite steht ein nackter Jüngling, 1' 10'' hoch, vor einem Pferde, das den rechten Fuß zum Vorschreiten erhebt. Der Jüngling hält es mit der rechten Hand, die linke trägt einen Stab, von der Schulter gleitet die Chlamys auf den Arm. Zu Häupten schwebt ein Stern. Soll es einer der Dioskuren sein? Die andere Fläche zeigt uns eine nackte weibliche Gestalt von der Seite; sie ist etwas gebückt, streckt den linken Arm aus und zieht mit dem rechten ein faltiges Tuch zwischen den Schenkeln hervor. Die Höhe ist die gleiche wie die des Jünglings. Man kann an Aphrodite denken. Oben am Stein zieht sich, mäßig wölbend, ein flacher Streifen mit einer Rinne hin. Die männliche Gestalt hat stark gelitten, die weibliche ist fast ganz verwittert. Ueber die Bestimmung dieses Steines läßt sich schwer ein Urtheil fällen, er muß wohl an einer Ecke eingemauert gewesen sein, so daß er nicht aus der Wand vorsprang, vielleicht bildete er die Seitenkante eines Altars. An dem römischen Ursprung ist kein Zweifel, doch läßt sich das Alter nicht leicht bestimmen, die leichte Behandlung, die fast graziöse Haltung der Frauengestalt erlauben den Schluß, das Werk in die Nachblüthe der antiken Plastik in der Kaiserzeit zu verweisen. Im Pusterthale begegnet man nicht selten römischen Resten; das alte Aguntum wurde von den Hunnen zerstört. Das Museum hat hiemit jedenfalls ein sehr schätzbares Geschenk erhalten. — Zu Götzis in Vorarlberg wurde eine neue Pfarrkirche gebaut. Wir freuen uns, daß anstatt des gothischen Styles der romanische beliebt wurde. Die Kirche ist dreischiffig mit einem Querschiff und zwei Thürmen, 198' lang, 66' breit. Die

Dreitheilung der Kirche wird durch zwei Reihen schlanker Säulen aus dem in Vorarlberg häufig brechenden grauen Sandstein bewirkt. Den Plan lieferte der talentvolle Anton Geppert zu Innsbruck. Möge nun die Gemeinde noch ein Uebriges thun und für eine entsprechende künstlerische Ausschmückung des Baues sorgen! — Auch bei dem Bau der Landhäuser zeigt man in Tirol jetzt mehr Geschmack als früher, wo man einfach einen viereckigen Mauerkasten auf einen Hügel setzte und die Gegend verunzierte. Recht hübsch ist die Villa des Malers A. Wörndle bei Mühlau. Einige Fresken an der Vorderseite sind sinnvoll gedacht, aber mittelmäßig ausgeführt.

A. v. Z. **Leipzig.** (Ein Bild von Koch. Zeichnungen von Preller. Zur Technik der Oelmalerei.) Das städtische Museum erwarb in diesen Tagen ein treffliches Bild von Jos. Ant. Koch, Schweizerlandschaft, im Charakter des oberen Lauterbrunner Thales, (a. L. 4′ 44″ h., 3′ 3″ br.) Ausgeführt im Jahre 1811, zeigt das Bild eine wunderbare Durchbildung und eine für Koch fast einzige Leuchtkraft und Tiefe des Kolorits. Nicht im Sinne einer Vedute, sondern als ein Gesammtbild der Hochgebirgsnatur aufgefaßt, entfaltet es die wirksamen Kontraste der den oberen Horizont abschließenden Gletscher und Schneehörner über Felsenterrassen, deren Wasserstürze sich in die dunkeln Waldpartien des Mittelgrundes verlieren, um als lebhaft strömender Gebirgsfluß zwischen den Wiesen des Vorgrundes dem Beschauer entgegenzutreten. Die Zeichnung des oberen Wasserfalles — dem Schmadeibachfall im Motiv ähnlich — erinnert in ihrer lebendigen Wahrheit an die Begeisterung, die Koch beim ersten Anblick des Rheinfalles so schwungvoll ausgesprochen (vergl. das Tagebuch aus der Karlsschule im „deutschen Kunstblatt“ 1855, S. 45.) Ueberaus harmonisch ist das dunkle Kolorit der waldigen Berghänge, zwischen denen ein Sonnenstreiflicht den Dampf des Wassersturzes vergoldet; — die durchgehende liebevolle Vollendung dürfte dies Werk, das dem Nachlaß eines Hrn. v. Honnegger in Florenz entstammt, in die erste Reihe der Arbeiten Koch's stellen und ihm neben dem schönen „Opfer Noah's“ unseres Museums (vom Jahre 1813) eine würdige Stelle sichern. — Nachdem seit Kurzem Preller's große Odyssee-Kartons die Rotunde des Museums zieren, sind auch die sechsfach kleineren Kohlenzeichnungen der Odyssee-Landschaften, die Preller ohne äußere Veranlassung in den Jahren 1856 u. ff. ausführte, hier zur Ausstellung gekommen und gestatteten die höchst interessante Vergleichung zwischen den beiden Gestaltungen des Cyklus, dessen Anfänge, die 1834—36 in Dr. Härtel's „römischem Hause“ ausgeführten Temperawandmalereien, sich auch in unserer Stadt befinden, anzustellen. Die kleineren Kohlenzeichnungen sind augenblicklich im Besitz des Kunsthändlers G. C. G. Börner hier. — Die Vermuthung, welche in Nr. 4 d. Bl. Hr. v. Elderhorst in Rostock bezüglich der Farbenabweichung an einem Kirner'schen Bilde (nicht in der Galerie von Quandt zu Dresden, sondern im städtischen Museum zu Leipzig) aufgestellt, ist für diesen Fall nicht zutreffend, vielmehr rührt das theilweise Flüssigwerden der Farbe entschieden vom Farbenkörper (Asphaltbraun?) oder dem Bindemittel her; die Räume sind übrigens völlig trocken und durch Wasserheizung im Winter temperirt.

⊙ **Stuttgart.** (Kirchenbau. Aus dem Kunstverein. Ein Votum über die „Verbindung für historische Kunst.“ Obach †. Unglücksfall.) Die Vergrößerung und zunehmende Bevölkerung der schwäbischen Residenz macht auch den Zuwachs von Kirchen nöthig und namentlich ist es der obere, am sogenannten Feuersee rasch entstandene und von den vorhandenen Gotteshäusern sehr entfernte Stadttheil, welcher das Bedürfniß nach einer näher gelegenen Kirche am meisten empfindet. So ist man denn von frommen Wünschen zu frommen Thaten übergegangen und hat Gelder angesammelt, deren Betrag wenigstens den Beginn des Baues zuläßt. Ein von Oberbaurath Leins entworfener, im gothischen Style gehaltener Plan hat bei dem leitenden Komité einstimmige Annahme gefunden und so wird das schöne Bauwerk baldigst in Angriff genommen und eine neue werthvolle Zierde der Stadt gewonnen werden. Die Kosten sind auf 250,000 fl., ohne einen weiteren Aufwand von 30,000 fl. für den Thurm, berechnet, so daß also die volle Bausumme 280,000 fl. betragen wird. — Auch die sehr baufällig gewordene und in gar keinem Style als in dem abgeschmacktesten der Welt erbaute katholische Kirche soll durch eine neue würdigere ersetzt werden. Indessen fehlt es der kleinen, kaum über 6000 Seelen zählenden katholischen Gemeinde an der Hauptsache, am nervus rerum und soll diesem Uebelstande ein Bazar einigermaßen abhelfen. Die Königin Olga hat das Protektorat über dieses Bazar-Unternehmen übernommen, und so läßt sich hoffen, daß ein günstiges Resultat erzielt werden wird. — Im Kunstverein sah man kürzlich, außer einer kleinen reizenden Landschaft, „Gegend von Meran“ von Professor Funk dahier, ein größeres historisches Gemälde: „Die Demüthigung der Mailänder durch Friedrich Barbarossa“ von Swoboda. Das bereits mehrfach besprochene Bild ist Eigenthum der „Verbindung für historische Kunst“ und da es unter dieser Firma, die sich im Allgemeinen doch eines gewissen, wenn auch nicht unbedingten, Vertrauens erfreut, wandert und anoncirt wird, so erwartet man mindestens etwas Respektables. Wir wurden aber in dieser billigen Erwartung vollkommen getäuscht und können uns noch heute nicht erklären, was die „Verbindung für historische Kunst“ zur Erwerbung dieser „Demüthigung“ veranlassen konnte, es sei denn, daß die Demüthigung ihres eigenen künstlerischen Urtheils dabei in Aussicht genommen war. So unglaublich dies auch klingt, so spricht doch die Thatsache für unser Raisonnement. Denn sowohl die Komposition als die künstlerische Durchbildung sind nach unserer Ansicht so unglücklich und mißlungen, wie möglich. Alle hiesigen Künstler und Autoritäten in rebus artis haben sich in diesem Sinne ausgesprochen, so wie auch sämmtliche hierorts publizirten Urtheile herb genug ausgefallen sind. Ob die „Verbindung für historische Kunst“ diese Scharte in den beiden Aufträgen, welche sie neuerdings Hrn. Professor Camphausen in Düsseldorf und Hrn. L'Allemand in Wien ertheilte, auswetzen wird, wollen wir abwarten, obschon die Namen beider Künstler für vortreffliche Arbeiten bürgen. Ein Anderes ist es allerdings, ob die „Verbindung für historische Kunst“ mit diesen Aufträgen den Prinzipien, welche der wirklichen historischen Kunst eine Stütze, resp. Ermunterung garantiren, gerecht wird, wie dies auch die Minorität der jüngst versammelten Repräsentanten der „Verbindung“ leider ohne Erfolg klar zu legen versuchte. Man

hätte die Verherrlichung der neuesten deutschen Siege den hohen betreffenden Kriegsherren füglich überlassen können, oder es dürfte von den Budgets für das Kriegswesen so viel zu ersparen sein, um den Ruhm und die Kriegsthaten neuesten Datums gebührend illustriren zu lassen. Hiebei bleibt noch das wohl zu betonende Faktum zu konstatiren, daß es vornehmlich und, irren wir nicht, sämmtlich Künstler waren, welche in der letzten Deputirten-Versammlung der „Verbindung“ gegen die Aufträge der beregten modernen Schlachtgemälde plaidirten. Aus allen diesem scheint genügend hervorzugehen, daß gewissen einflußreichen Kunstautoritäten der Begriff eines historischen Kunstwerkes noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen und daß ihnen gegenüber nicht genug zu wiederholen ist, wie nur der Styl, der große monumentale Styl, nicht aber die geschichtliche Aktion das historische Kunstwerk als solches kennzeichnet und bestimmt. — Leider hat Stuttgart den jäh, an einem Herzschlag erfolgten Tod eines seiner liebenswürdigsten Künstler zu beklagen. Es ist dies der Landschaftsmaler C. Obach, ein geborener Schweizer und seit etwa 30 Jahren hier domizilirt. Namentlich wird sein Verlust von dem Württemberger Künstlerverein, dem er als Ausschußmitglied und Kassier ein äußerst eifriger Beförderer war, schmerzlich empfunden; ebenso wird er von einer zahlreichen Schaar von Schülern und Schülerinnen sehr vermißt werden. Er war ein allgemein geachteter, biederer Mann, der auch im Grabe noch lange fortleben wird. Friede seiner Asche! — Bei der hier vor einigen Tagen stattgehabten furchtbaren Gasexplosion, welche ein ganzes Wohnhaus in Trümmer und vier Menschen in's Grab legte, wurde auch ein neueres Kunstwerk, ein nach Zeichnungen Professor Neher's gemaltes Glasfenster in der St. Leonhardskirche, welche etwa 120 Schritte von der Unglücksstätte entfernt liegt, fast gänzlich zerstört. Da kann man mit Platen ausrufen: „Und all' die Mühe um ein Todtenhemd.“

Kleine Chronik.

Der Bau der evangelischen Kirche zu Bonn, für welchen eine von dreißig Architekten beschickte Konkurrenz ausgeschrieben war, ist durch Schiedsspruch der Kommission dem Bonner Baumeister Gerick zuerkannt worden.

Berliner Rathhaus. Die Kommissionen und Gutachten blühen! Um über den besten Plan zur inneren Ausschmückung des neuen Rathhauses in's Klare zu kommen, hat der Berliner Magistrat an die HH. Droysen, Eggers, Magnus, Menzel, Schnaase, Strack, Stüler und Waagen Schreiben gerichtet, worin er dieselben unter Vorlegung aller vorliegenden Pläne und Entwürfe um ein Gutachten über die betreffende Angelegenheit bittet. Und wer soll dann wieder über diese Gutachten entscheiden?

Professor Scheuren's Aquarelle aus der Natur, Sage, Geschichte und Denkmälerwelt des Rheinlandes, welche sich im Besitz des Kölner Museums befinden, sind von den Malern Dahl und Sonderland lithographirt und in der Anstalt von Reiß in Düsseldorf chromolithographisch vervielfältigt worden. Der Preis aller 27 Blätter beträgt 70 Thlr.

Lokales.

P. P. **Oesterreichischer Ingenieur- und Architektenverein.** Die erste diesjährige Versammlung der Mitglieder dieses Vereins wurde am 1. Februar unter dem Vorsitze des Hrn. Architekten Heinrich Ferstel abgehalten. Nachdem der Vorsitzende die Versammlung mit herzlichen Worten begrüßt und sie zur recht zahlreicher und reger Betheiligung an den künftigen Vereinsabenden aufgefordert hatte, brachte Hr. Architekt Th. Hansen die naturgroßen Zeichnungen von Möbeln zur Ausstellung, welche er für Hrn. Todesco zur Ausführung entworfen hat. Sie sind im griechischen Style für Ebenholz, Elfenbein und Bronce und für eine Polsterung in Seide gedacht. Hr. Architekt Weber hielt darauf einen längeren Vortrag über sein von der Wiener Künstlergenossenschaft zur Ausführung angenommenes Projekt für das Wiener Künstlerhaus, erörterte vorzugsweise das hiebei in Anwendung zu bringende Prinzip der Oberlichter für die Ausstellungsräume und erklärte die verschiedenen Pläne, wobei insbesondere die Stiegenanlage eine längere Erörterung zwischen den HH. Weber und Hansen hervorrief. In der am 15. Februar unter gleichem Vorsitze abgehaltenen Versammlung für Architektur hielt der Hr. Oberbaurath Dombaumeister Fr. Schmidt einen Vortrag über den Bauzustand des Münsters in Ulm, — das Ergebniß jener Untersuchung, welche der Vortragende im Herbst v. J. auf Einladung des Ulmer Stadtmagistrates, in Gemeinschaft mit dem Regensburger Dombaumeister Hrn. J. F. Denzinger, vorgenommen hatte. Die Versammlung zollte den Ansichten des Vortragenden bezüglich der entstandenen Schäden an den jüngst ausgeführten großen Strebebögen, sowie der von ihm im Vereine mit Hrn. Denzinger angegebenen Art der Rekonstruktion ihren vollen Beifall. Hr. Architekt Prokop, als früherer Vorstand des Vereines „Wiener Bauhütte“, berichtete sodann über die letzte Reise der Schüler des Hrn. Professors Schmidt, so wie über die unter dessen Leitung ausgeführten Aufnahmen hervorragender Baudenkmale in Böhmen. Die ausgestellten Originalaufnahmen fanden allgemeinen Beifall. Zum Schluße machte Hr. Oberbaurath Fr. Schmidt einige Mittheilungen über sein Projekt für die neue Pfarrkirche in der Vorstadt Weißgärber und erklärte die gegen den früheren Entwurf vorgenommenen Aenderungen.

Gustav Eichler hat sich in Folge schwerer Krankheit, welche den bejahrten Mann wiederholt und in verstärktem Grade heimgesucht hat, zum Aufgeben seiner erst kürzlich hier errichteten Filial-Kunstanstalt genöthigt gesehen. Die noch vorräthigen Güsse, namentlich Büsten, Reliefs von Thorwaldsen und einige wenige Antiken, kommen demnach gegenwärtig zu herabgesetzten Preisen zum Verkauf. Wie wir hören, haben sowohl die Akademie der Künste, als auch das österreichische Museum einige der werthvolleren Stücke zur Bereicherung ihrer Sammlungen angeschafft.

Briefkasten der Redaktion: 24. Februar – 3. März: W. L. in Zürich, F. hier, ☉ in Stuttgart: Benützt — J. W. hier: Besten Dank — F. H. hier: Nächstes Mal.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 10. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 11. März 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zwei Kunstvereine in Oesterreich.

☞ Es liegen uns die gedruckten Jahresberichte zweier österreichischen Kunstvereine vor, welche zu mancher interessanten Vergleichung Anlaß geben. Der eine davon, in der durch Reichthum und Kunstschätze ausgezeichneten Hauptstadt des Reichs, leidet an unverkennbarem Siechthum, dessen Symptome in der stetigen Abnahme der Zahl seiner Theilnehmer, sowie in den auf der vorletzten Generalversammlung seiner Aktionäre lautgewordenen Klagen ihren Ausdruck finden. Der andere, in der Wien fast um das Dreifache der Einwohnerzahl nachstehenden Hauptstadt einer Provinz blüht in gesunder Rüstigkeit, als deren unzweideutige Zeichen sein 25jähriger Bestand und seine — über die Grenzen nicht nur des Kronlandes, sondern der Monarchie hinaus sich erstreckende Verzweigung sich kundgeben.

Kennern der österreichischen Kunstzustände wird es leider eben so unzweifelhaft sein, daß wir mit dem ersten den „österreichischen Kunstverein" im Schönbrunnerhause zu Wien, als gewiß, daß wir mit dem letzten den „Kunstverein für Böhmen" meinen. Das Kranken des ersteren ist seit den letzten Generalversammlungen auch dem größeren Publikum kein Geheimniß mehr und die Bestellung einer besonderen „Ersparungs-", sowie einer „Reformkommission" von Seiten der Aktionäre beweist ebenso die Nothwendigkeit wie den Willen der Abhilfe. Der Bericht der ersteren, der in der letzten Generalversammlung abgestattet wurde, liegt uns gleichfalls vor; für ihn, wie für die Vorschläge der Reformkomission enthält der „Bericht über die Wirksamkeit des Kunstvereins für Böhmen" des Lehrreichen Manches.

Zunächst entnehmen wir diesem, daß der böhmische Kunstverein, gestiftet im Jahre 1839-1840, als derartige Unternehmungen auch durch ganz Deutschland in Schwung kamen, am 31. Juli des vorigen Jahres das erste Vierteljahrhundert seines Bestehens zurückgelegt hat. Obgleich, wie der österreichische, eine Aktiengesellschaft, zum Ankauf und zur Verloosung von Kunstwerken bestimmt, hat er doch gleich von vornherein sich ein höheres Ziel gestellt, als die bloße Anlockung des gewinnlustigen Publikums zum Besten verkaufslustiger Künstler und Kunsthändler. Seine Absicht ging, neben dem Ankauf zur Verloosung geeigneter kleinerer, auf „die Hervorrufung monumentaler, dem Volke gewidmeter öffentlicher Kunstwerke und auf die Förderung der Kunst in ihrer höchsten Richtung", und seine Statuten setzen fest, daß ein Fünftel der Mitgliederbeiträge zu diesem Zwecke alljährlich zurückgelegt und daraus ein Fond „für öffentliche Kunstwerke" gebildet werde. Die Abnahme eines Looses sichert also dem Mitgliede nicht nur den Antheil am äußern Gewinn, sondern zugleich das ehrenvolle Bewußtsein, zu den später auf Kosten des Vereins zu schaffenden monumentalen Kunstwerken mit beigetragen zu haben.

Jetzt, am Schluß einer fünfundzwanzigjährigen Periode der Wirksamkeit des Vereins, läßt sich bereits übersehen, daß dieser unbedeutende Abzug durch zweckmäßige Verwaltung keine gering anzuschlagenden Früchte getragen hat. Die Totalsumme, welche im Verlauf dieser Zeit von Seite des böhmischen Kunstvereins Kunstzwecken zugeflossen ist, erreicht die ansehnliche Höhe von 763,849 fl. 20½ kr. ö. W. Davon kommen

122,646 fl. 25¹/₄ kr. auf die Zustandebringung der Vereinsprämien; auf den Ankauf von Kunstwerken (im Ganzen 1949) wurden 464,275 fl. 94³/₄ kr. verwendet; der ganze aus jenen bei Seite gelegten Fünfteln der Jahresbeiträge angewachsene Rest von 176,927 fl. ¹/₄ kr. ö. W. ist theils bereits auf monumentale Kunstwerke durch den Verein ausgegeben worden, theils steht er im Begriff zu diesem Zwecke verbraucht zu werden.

Der Bericht führt als solche das Radetzky-Monument und die historischen Wandmalereien aus der böhmischen Geschichte im Lustschloß Belvedere über den Volksgarten in Prag an, jenes mit einem Kostenaufwande von 97.921 fl. 72 kr., diese mit einem solchen von ungefähr 42,000 fl. Die Erbauung der neuen, im romanischen Style ausgeführten Kirche in der Prager Vorstadt Karolinenthal hat den Wunsch erzeugt, die Altarnische derselben mit Malereien al fresco zu schmücken, und der böhmische Kunstverein ist, Dank seinem weisen Sparsystem, in der angenehmen Lage gewesen, die Herstellung derselben auf Kosten seines Fonds für öffentliche Kunstwerke mit 31,000 fl. übernehmen zu können. Wenn sie vollendet sein werden, werden die Mitglieder des böhmischen Kunstvereins neben ihren verloosten Gemälden und Prämienblättern noch des erhebenden Bewußtseins sich freuen können, ihre Mitbürger und Nachkommen um drei großartige Kunstschöpfungen von dauerndem Werthe bereichert zu haben, welche, wie der Bericht mit Recht sagt, „noch späten Generationen von der Wirksamkeit des Kunstvereines Zeugniß geben werden."

Welche Spuren seines Daseins wird der österreichische Kunstverein den Enkeln zurücklassen? Nach einer vierzehnjährigen Dauer sehen wir uns vergebens nach solchen um; von manchen der angekauften Gemälde und vertheilten Prämien können wir nicht einmal wünschen, daß sie der Nachwelt als Zeichen des ihn beseelenden Geistes dienen möchten. Im rastlosen Einerlei sammelt jedes Vereinsjahr ein, was die Verloosung wieder zerstreut; und wenn die Befürchtung, welche viele an die zunehmende Schwäche des Vereins knüpfen, je wahr werden sollte, wird weder ein Bild in Erz oder Stein, noch eine in Farben prangende Wand, oder ein sorgsam gewähltes und ausgeführtes historisches Gemälde dessen Andenken verewigen.

Man muß es ernstlich bedauern, daß der österreichische Kunstverein bei seiner Begründung sich diese höhere Aufgabe nicht einmal gesetzt hat. Zur Zeit, als er entstand, war von den beiden wirksamsten Wegen, die Kunst zu heben, entweder durch den Staat wie in Frankreich, oder durch reiche Privatmänner wie in England, in Oesterreich bisher weder der eine noch der andere betreten worden. Um so mehr schien es geboten, daß die an die Stelle des Staats und der Einzelnen tretenden Associationen von Kunstfreunden durch vereinte Kräfte diejenigen Kunstzwecke in's Auge faßten, welche sonst nur die reichen Mittel des Staats oder vom Glück begünstigter Privaten zu verfolgen gestatten. Statt sich von einem Provinzverein, welcher die Pflege der monumentalen Kunst in den Vordergrund stellte, darin übertreffen zu lassen, wäre es eines in Wien, der Metropole des Reichs, aufblühenden Vereins wohl würdig gewesen, die von Seite der gegen die Kunst gleichgiltigen Staatsleitung so lang verzögerte Aera eines erneuerten öffentlichen Kunstlebens von Seite der gebildeten Bevölkerung zu eröffnen.

Statt dessen hat es der österreichische Kunstverein seit seinem Bestehen vorgezogen, sich auf eine Sphäre zu beschränken, durch deren fast ausschließliche, für die Kunst von höherem Gesichtspunkt betrachtet nichts weniger als wohlthätige Kultivirung das anfänglich auf die Errichtung von Kunstvereinen gesetzte Vertrauen nicht bloß in Wien beträchtlich erschüttert worden ist. Statt dem Staate und reichen Mäcenen mit der Bestellung monumentaler Kunstwerke und der Beschäftigung hervorragender künstlerischer Talente voranzugehen, oder doch darin mit ihnen zu wetteifern, hat er sich nach dem Beispiel anderer deutscher Kunstvereine begnügt, eben auch nichts weiter als eine Bilderlotterie, verbunden mit einer (temporären oder, wie hier, permanenten) Ausstellung von Kunstwerken zu sein. Nun ist nichts natürlicher, als daß Aktiengesellschaften, welche ihre Mitglieder nur durch die Aussicht auf zu hoffende Gewinnste anzulocken suchen, allmählich dahin gedrängt werden, von allen höheren Rücksichten abgesehen, so viel Gewinnstgegenstände wie möglich anzuschaffen. Daraus folgt von selbst, daß sie nicht nur die niederen Kunstgattungen, in welchen deshalb eine vermehrte Produktivität herrscht, vor den höheren bevorzugen, sondern auch die kleinen und mittelmäßigen Talente, welche an diesen ihre Grenze finden, begünstigen, oder die bedeutenden, aus Mangel an würdigerer Beschäftigung, zu jenen herabziehen werden. Anstatt, wie es im Wesen eines Kunstvereins zu liegen scheint, den Sinn des Publikums einerseits, die Richtung der Künstler andererseits zu läutern und zu leiten, geräth eine Aktiengesellschaft, die nur Loose abzusetzen sucht, vielmehr in Gefahr, einer der Kunst nichts weniger als vortheilhaften Abhängigkeit

sei es von der zufälligen Geschmackslaune des ersteren, sei es von den selbstgefälligen Kapricen der letzteren anheimzufallen.

Von einer solchen zufälligen Vereinigung von Loosabnehmern, deren jeder nur nach einem Gewinnst für sich trachtet, noch einen Gewinn für die Kunst als allgemein werthvollen Lebenszweck zu hoffen, ist allerdings utopisch. Künstler und Publikum betrachten ein derartiges Institut als Markt, wo die Einen ihre Erzeugnisse gut oder übel, wenn sie nur auf den Käufer berechnet sind, feilbieten, die Anderen „für wenig Geld“ und mitunter auch „wenig Behagen“ ein eingerahmtes Zimmerverzierungsstück an sich bringen, an dem oft der Goldrahmen das Kostbarste ist. Wenn es ein Kunstverein nicht versteht, durch die Voranstellung höherer allgemeiner Kunstzwecke, an deren Förderung jedes einzelne Mitglied desselben persönlichen Antheil hat, seine Glieder noch über das egoistische Interesse der Gewinnsucht hinaus, durch das erhebende Bewußtsein, die Herstellung öffentlicher und dauernder Kunstdenkmale mitgefördert zu haben, an seine Bestrebungen zu fesseln, wie es der böhmische Kunstverein mit den seinigen gethan hat, so ist es weder ein Wunder, noch ein Verlust für das wahre Kunstleben zu nennen, wenn ein solches bloß merkantiles Aggregat mit den Schwankungen des Geldmarktes auch seinerseits in die Brüche geht.

Auf den österreichischen Kunstverein scheinen dieselben in der That nicht ohne Einfluß geblieben zu sein. Während der böhmische Kunstverein im abgelaufenen Jahre 5122 Mitglieder mit 5561 Aktien zählt, hat der österreichische in demselben Jahre und bei gleichem Preise (5 fl. 25 kr. ö. W.) nur 4275 Antheilscheine abgesetzt. Ungeachtet der erstere statutengemäß ein Fünftel der Mitgliederbeiträge (im verflossenen Jahre 5839 fl. 8 kr. ö. W.) und mit den übrigen Einnahmen des Fonds für öffentliche Kunstwerke zusammengenommen in diesem Jahre die Summe von 8202 fl. 77 kr. ö. W. zur Förderung monumentaler Kunst zurückgelegt und gegen das Jahr $186^{2}/_{3}$ um 197 Mitglieder mit 202 Aktien weniger hat, beträgt nicht nur die von ihm auf Ankauf von Verloosungsbildern in diesem Jahre verwendete Summe um 2289 fl. 9 kr. ö. W. mehr als im Vorjahre, sondern zugleich nicht nur eben soviel, sondern mehr als die des österreichischen Kunstvereines (13,495 fl. 54 kr. gegen 13,141 fl. 48 kr. ö. W.), der jene obige Ausgaberubrik gar nicht kennt. Rechnet man nun dazu, daß der böhmische Kunstverein für seine Vereinsprämien fast ebenso viel als der österreichische ausgibt (jener im Jahre $186^{2}/_{3}$ 5165.35, dieser im Jahre $186^{3}/_{4}$ 6280.91) und dessenungeachtet jener einen Ueberschuß (im Jahre $186^{2}/_{3}$ von 1928 fl. $96^{3}/_{4}$ kr. ö. W.), dieser ein Deficit (im Jahre $186^{3}/_{4}$ von 2768 fl. 38 kr. ö. W.) zeigt, so möchte man fast auf den Gedanken gerathen, der Administration des letzteren sei das Beispiel verschiedener in der Hauptstadt des Reichs verwaltender Finanzbehörden ominös geworden.

Die von der vorletzten Generalversammlung eingesetzte Ersparungskommission, deren Bericht in der diesjährigen abgestattet wurde, hat daher, ohne an den Zwecken des Vereins etwas zu verändern, fast ausschließlich die Verwendung der ihm zu Gebote stehenden Mittel berücksichtigt. Die Regie des Vereins verschlingt die volle Hälfte (16,615 fl. 13 kr. ö. W. von 33,792 fl. 13 kr. im Jahre $186^{3}/_{4}$), die des böhmischen Vereins nicht einmal ein Viertheil der Einnahme (nicht ganz 10,000 fl. von 42549 fl. $94^{3}/_{4}$ kr. ö. W. im Jahre $186^{2}/_{3}$). Allerdings muß man berücksichtigen, daß der letztere nur einmal im Jahre, der andere statutengemäß allmonatlich das ganze Jahr hindurch Ausstellungen veranstaltet, bei jenem daher die Ausgaben für Miethe und Transportkosten sich viel niedriger (2726 fl. $42^{1}/_{2}$ kr. ö. W. gegen 6700 fl.) stellen als bei diesem. Auch die Gehalte der Angestellten zeigen einen großen Unterschied; der Prager gibt 1553, der Wiener 4971 fl. 75 kr. ö. W. an solchen aus. Auf eine dritte Mehrauslage hat die Ersparungskommission hingewiesen, deren Ersparung für sich allein das ganze Deficit des Vereins verschwinden machen würde. Derselbe hat bei einer Einkaufssumme von wenig über 13,000 fl. ö. W. an seine Vereinsagenten an Provision den erheblichen Betrag von 2380 fl. $90^{1}/_{2}$ kr. ö. W. erlegt, während dem böhmischen Verein seine 460 Agenten in allen Kronländern der Monarchie und außerhalb deren Grenzen bei ungefähr gleicher Ankaufssumme nicht einen Pfennig Unkosten verursachen, da sie die Agentie als ein Ehrenamt und aus warmer Hingebung für die Vereinszwecke besorgen. Als einzigen Lohn stellt der Verein ihnen künstlerisch ausgeschmückte Diplome aus; seine materiellen Erfolge aber scheinen dadurch, daß er zu seinen Agenten Kunstfreunde statt Mäkler wählte, bisher keinen Schaden gelitten zu haben.

Das Uebel liegt jedoch tiefer. Die Blüthezeit der Kunstvereine überhaupt fällt in eine Zeit, in welcher vom Staat und von den Privaten so gut wie nichts für die Kunst geschah, viele Künstler buchstäblich hätten

zu Grunde gehen müssen, wenn die Verloosungsgesellschaften nicht auf gemeinschaftliche Kosten ihr Leben gefristet hätten. Das Kunstleben Wiens insbesondere befand sich Jahrzehnte hindurch in einer Stagnation, welche dadurch noch gesteigert ward, daß die hermetische Abschließung gegen das „Ausland", welche das Metternich'sche Regiment kennzeichnete, auch von den einheimischen Künstlern jede Konkurrenz fernhielt. Es ist das anerkennenswerthe Verdienst des österreichischen Kunstvereins, diese chinesische Mauer gesprengt und der außerösterreichischen Kunst, der deutschen und fremdländischen Kenntnißnahme und Absatz in Wien verschafft zu haben. Dadurch hat er auf die Erweiterung des Gesichtskreises zugleich des einheimischen Publikums wie der eingebornen Künstler wohlthätig gewirkt und einer höheren Stellung der Kunst im öffentlichen Leben, wie sie mit dem nachmärzlichen Aufschwung begann, hilfreiche Hand geleistet. Er wie die übrigen deutschen Kunstvereine, deren Beispiel er nachahmte, übersahen aber dabei, daß mit der Aufnahme der Kunstförderung unter die allgemeinen Staatszwecke, welche die freiere Entfaltung des politischen Lebens herbeiführte, auch für die Kunstvereine die Nothwendigkeit entstand, der Richtung der Zeit auf die Oeffentlichkeit und den Volksgeist zu folgen, wenn sie nicht als Ueberreste einer veralteten Epoche schwächlichem Siechthum verfallen sollten. Mit der Bedeutung des Volkes im staatlichen Leben steigt auch die Wichtigkeit der seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gewidmeten Kunst. Jener großartige Gemeinsinn, welcher im Mittelalter durch die geringfügigen Beiträge zahlreicher Privatpersonen gewaltige Dome, stattliche Säle und Rathhäuser schuf, von denen der Einzelne nichts als das Bewußtsein für sich begehrte, zu dem Werke sein Schärflein hinzugethan zu haben, wird in den heutigen Kunstvereinen wenigstens insoweit wieder aufleben müssen, daß, wie es bei dem böhmischen seit seiner Gründung der Fall ist, ein Theil der Mitgliederbeiträge zum mindesten öffentlichen Kunstzwecken vorbehalten bleibt. So lange bei dem Zusammentritt der Einzelnen die Absicht, zu gewinnen, allein die Triebfeder abgibt, treibt jeder sogenannte Kunstverein rettungslos der bloßen Kunstlotterie, besten Falls einer Wohlthätigkeitslotterie für Künstler oder besser gesagt Kunsthändler entgegen. Macht aber die Förderung der öffentlichen Kunst durch monumentale Kunstwerke wenigstens eine Mitaufgabe der Vereinigung aus, dann tritt an die Stelle eines selbstsüchtigen Privatinteresse's ein uneigennütziger Gemeinzweck, dann handelt der Kunstverein nicht bloß als im juridischen Sinn „moralische", sondern als ethische, die Kunst als werthvolle Lebensaufgabe fördernde Gesammtpersönlichkeit, und der Kunst, Künstler und Publikum zugleich erniedrigende Standpunkt einer bloßen Bilderverloosungsgesellschaft ist verlassen. Möchte die von der letzten Generalversammlung zur Revision der Statuten niedergesetzte Reformkommission dem österreichischen Kunstvereine etwas von diesem wahren Kunstsinn und zugleich wahren Vereinsgeist einzuhauchen im Stande sein!

Zwei Jugendbilder Holbein's.

Von Alfred Woltmann.

I.

Ein katholischer Geistlicher, Hr. Schmitter-Hug, hat in Ragaz eine kleine Bildersammlung aufgestellt, darunter manches Hübsche und Bedeutende, wie eine Madonna mit Engeln von Lukas Kranach, zu sehen ist. Das Kleinod des Ganzen aber ist ein Gemälde von Hans Holbein dem Jüngeren, dessen Ursprung durch die Bezeichnung wie durch den künstlerischen Werth unzweifelhaft ist. Bei der außerordentlichen Seltenheit Holbein'scher Bilder, besonders solcher, die keine Porträts sind, ist man überrascht, einer solchen Arbeit in der bescheidenen Privatsammlung zu begegnen. Die kleine Tafel ist, nach Schweizer Maß, 15 Zoll hoch und 11½ Zoll breit. Sie enthält in halber Figur die göttliche Mutter mit dem Kinde, umgeben von einer Pilastereinfassung im Geschmack der Frührenaissance. Den unteren Rand bildet eine Balustrade, worauf ein Gefäß mit Maiglöckchen steht und ein Kissen liegt, auf welchem das Kind sitzt, umschlungen vom Arm der heiligen Jungfrau, die ganz in Blau gekleidet ist, und sanft gehalten von ihrer schönen zierlichen Hand. In der Rechten hält es einen Rosenkranz, den es spielend auf das Geländer niedergleiten läßt, mit der Linken greift es nach der Pfirsich, welche die Mutter ihm vorhält. Maria's Hand mit der Frucht ist in einer sehr schwierigen Verkürzung aufgefaßt. Bei allem Geschick, welches sich unläugbar hierin zeigt, ist dennoch die Sache dem Künstler noch nicht so ganz gerathen und zeigt eine etwas zu große Stärke in der Form. Aber auch der jugendliche Rafael hat bei seiner Madonna del Tempi, und zwar weit mehr als Holbein hier, in der Verkürzung der Hand gefehlt. Der Körper des lieblichen Kindes ist von höchster Ele-

ganz in Haltung und Bewegung. In dieser Hinsicht wird das Gemälde unter den gleichzeitigen deutschen Leistungen selbst durch Burgkmair's reizendes Madonnenbildchen in der Morizkapelle zu Nürnberg nicht übertroffen. Alles athmet eine wahrhaft italienische Leichtigkeit. Und doch stammt das Werk sicherlich aus einer Epoche des Künstlers, in welcher er noch keinen Schritt auf italienischen Boden gethan. Denn für die Zeit der Entstehung gewährt uns Maria's Gesicht einen Anhaltspunkt. Es sind ganz die nämlichen Züge, wie sie die heilige Jungfrau auf jenem Gemälde der Augsburger Galerie trägt, welches dieselbe gemeinschaftlich mit der heiligen Anna und dem Christuskinde darstellt. Die Augen ebenso sanft niedergeschlagen, der Mund ebenso entzückend fein, dasselbe liebliche Oval des ganzen Kopfes, dasselbe schöne, blonde, lang daniederwallende Haar, von einem Stirnband zusammengehalten. Diese Aehnlichkeit wird wohl auf eine naheliegende Entstehungszeit deuten; doch mag das Bild in Ragaz, das im ganzen Charakter reifer, in den Formen schöner und flüssiger ist, wohl ein wenig später fallen als jenes, welches dem Jahre 1512 angehört. Daß es keinesfalls über das Jahr 1516, in welchem der Künstler seine Vaterstadt Augsburg mit Basel vertauschte, hinausgeht, sagt die Inschrift an einem der Pilaster:

.JOHANNES HO-
LBAIN.IN.AVG-
.VSTA BINGEWAT.

Noch merkwürdiger ist die Inschrift, welche der zweite Pilaster enthält, mag sie in orthographischer Hinsicht auch nicht viel richtiger sein:

.CARPET.ALIQVIS.
CICIVS.QVAM.
.IMITABIVR.

Welche liebenswürdige Keckheit, welch' köstlicher Uebermuth des jugendlichen Künstlers, der sein „Tadeln ist leichter als Nachmachen“ ohne Scheu seinem Werke an die Stirn schreibt! Das Gemälde ist in Eigner's Atelier in Augsburg glücklich und mit Diskretion restaurirt worden.

Kunsthandel.

Albrecht-Galerie. Auswahl der vorzüglichsten Handzeichnungen aus der Privatsammlung Sr. k. Hoheit des durchl. Herrn Erzherzogs Albrecht, photographirt von Gustav Jägermayer. Nr. 101—150. Wien, 1865. Fol.

E. L. — Vor uns liegt die dritte Abtheilung dieses Prachtwerkes, und was Interesse, Ausführung und Wahl der Gegenstände anbelangt, reiht sich dieselbe würdig den früheren an. Wir glauben, hier erreicht die Photographie vollkommen ihren höheren Zweck, hier liegt ihre Stärke. Daß sie im Alltagsleben, wo sie nur auf die Eitelkeit der Menschen spekulirt, einen Rückschlag früher oder später erfahren mußte, konnte Jeder voraussehen. Als sie aber im Gefolge der Wissenschaft und Kunsttechnik ihre Thätigkeit begann, begriff sie schon einen Theil ihres Berufes, dessen schönste Seite wohl darin besteht, die Werke berühmter Meister, die doch nur einem glücklichen Besitzer angehören, zu vervielfältigen und sie zu einem Gemeingut Vieler zu machen. Keiner Kunstschule und Kunstakademie sollte diese Sammlung fehlen, denn für Kunstjünger gibt es keine bessere Schule als das Studium der ersten Gedanken und Zeichnungen berühmter Meister. Hier aber erscheinen dieselben getreu reproducirt.

Die Sammlungen des Hrn. Erzherzogs Albrecht haben bekanntlich einen europäischen, ja Weltruf, nicht allein was die werthvolle Bibliothek anbelangt, was das kostbare Kupferstichkabinet betrifft, sondern vorzüglich wegen ihrer als Originale der bezeichneten Künstler dokumentirten Handzeichnungen. Die vorzüglichsten Meister sind hier glänzend vertreten, so Rafael, Michelangelo, Tizian, Dürer, Rembrandt, C. Vischer, v. Dyck, Rubens u. s. w. Oft sind es Kapitalzeichnungen, die als Kartons oder Entwürfe zu weltberühmten Gemälden oder als Vorlagen für Stiche dienten. — Wir wollen einzelne Blätter dieses dritten Bandes mit kurzen Bemerkungen begleiten.

Aus der deutschen Schule begegnen wir (Nr. 101) dem Alb. Altdorfer, seinem Lehrer Dürer gegenüber der kleine Albert genannt. Wir sehen in prächtiger Ausführung Christus in Gethsemane. Wahrscheinlich war die Zeichnung für einen Holzschnitt bestimmt, aber nicht ausgeführt worden. Sie erinnert ganz an des Meisters Manier in seinen Holzschnitten. *) — Alb. Dürer selbst tritt uns mit drei Blättern entgegen. Nr. 106 stellt den Kaiser Maximilian I. vor, der auch in des Meisters Holzschnittwerke vorkommt. Die Kreuzabnahme (108) erinnert an dessen Kupferstich in der Passion. Der Tritonenkampf (107) ist die Uebersetzung einer italienischen Komposition in deutsche Formen. Wir erinnern uns, wie auch Rubens ein Rafaelisches Gemälde in's Niederländische übersetzte. Es befindet sich im ersten Saal der Gemäldegalerie Esterhazy. Dagegen ist in der Albertina eine Originalzeichnung des H. Goltzius nach Rafael (Galathea), die uns des Zeichners Meisterschaft, in fremde Formen und Geist sich zu fügen, zur Genüge beweist. Desselben Stich (Galathea) reiht sich ebenfalls an die italienischen Stiche würdig an. — Holbein haben wir in früheren Bänden bereits von der vortheilhaftesten Seite als charakterisirenden Bildnißmaler kennen gelernt; hier folgen unter Nr. 116, 117 zwei Köpfe voll Ausdruck. — Den H. Burgkmair kann man nicht besser repräsentiren,

*) Der Streit, der durch die Behauptung Bartsch's entstanden ist, daß die berühmten Künstler nicht selbst in Holz geschnitten haben, und dem Andere, z. B. Rumohr, Weigel, Umbreit entgegentraten, wird wohl damit ein Ende finden, daß man Jedem Recht gibt. Bei einzelnen Blättern kann man es unbezweifelt beweisen, daß sie vom Künstler selbst geschnitten sind, bei anderen mag er vielleicht die Zeichnung auf das Holz gezeichnet haben, und dann nahm sie ein Holzschneider in Arbeit.

als durch die Darstellung (Nr. 121) eines Tourniers. — G. Pencz ist zwar ein Deutscher von Geburt, aber als Schüler Rafael's und Marc Anton's vereint er mit deutscher Gewissenhaftigkeit die klassischen Formen der Rafaelischen Schule. Hier haben wir (Nr. 133) ein fröhliches Gastmahl, mit der Jahreszahl 1522, also sicher vor seiner italienischen Reise (er ist 1500 geboren) und darum um so interessanter.

Aus der italienischen Schule bringt uns Rafael fünf Blätter entgegen, es ist das Studium zu einer Psyche (112); der Entwurf zu einem weiblichen Porträt (113), eine Landschaft (115). Eine Landschaft von Rafael, dem großen Historiker! Warum nicht? Wir bewundern ja ebenfalls Tizian's und Rubens' Landschaften. Es war eben sonst im Reiche der Kunst kein Zellensystem gebräuchlich und Komponisten historischer Stoffe wußten mit derselben Leichtigkeit Thier-, Pflanzen-, Landschaftsstudien wie die Ideen zu beherrschen. Aber wo mag Rafael dieses Haus mit dem drohenden überhängenden Felsen gesehen haben? Wir erinnern uns an einen reizenden Punkt in Italien, welcher der Zeichnung auffallend ähnlich ist. Wenn man von Salerno nach Amalfi auf dem Landwege reist, so führt die neugebaute Straße immer am Strande des Meeres hin, auf dessen vorspringenden Felsenklippen sich von Strecke zu Strecke Ruinen von kleinen Kastellen pittoresk erheben; sie waren einst gegen die Einfälle der Seeräuber als Wachtposten erbaut worden. An einer Stelle hängt nun der Fels, der vom Monte Angelo Gebirge gegen das Meer sich neigt, über einem Hause, das wie unter einem Dache sich verbirgt. Gewiß noch großartiger finden wir dasselbe im berühmten Benediktinerkloster Sagrospeco bei Subiaco; denn hier liegt das große Gebäude mit den Kirchen unter einem schreckhaft drohenden Felsenabhang. Im Hofe steht die Statue des Ordensstifters von Bernini. Der Heilige streckt gebietend die Rechte gegen den Felsen aus; am Piedestal stehen seine Worte: „Non toccare i miei figliuoli!“ Unter Nr. 114 bewundern wir einen Apostelkopf aus der berühmten Transfiguration und diese selbst in ihrem ersten anatomischen Entwurfe (146). Es ist gleichsam das Skelett und zugleich ein Dokument von dem Fleiße und der Gewissenhaftigkeit des Künstlers. Unverständige Zeloten haben an diesem Entwurfe (der auch von Pelizotti lithographirt ist) Aergerniß genommen; aber derselbe ist nicht für das große Publikum berechnet, sondern ein Studium für Künstler und als solcher eine kostbare Perle der Albertina und hier ganz in der Ordnung. (Vergl. Mathäus 7, 6). — Buonarroti bringt vier Blätter (102 bis 105): „Liebschaften der Götter“ (so nennen wir diesen Gegenstand nach dem unter Sammlern gebräuchlichen Ausdruck); sie sind in kecker, breiter Manier ausgeführt, des Meisters würdig. So sehr der Gegenstand an den Gränzen der Mythologie sich zu bewegen scheint, so sind sie doch ganz dezent gehalten und wahrhaft züchtig zu nennen gegen die berüchtigten Kompositionen gleichen Inhaltes von Marc-Anton, Giulio Romano, Caraglio. Selbst Tizian räumt in seinen berühmten, von J. Smith geschabten Bildern derselben Richtung dem Lasciven mehr Rechte ein. Die Gemälde befanden sich zu Blenheim in England und gingen vor einigen Jahren durch Feuer zu Grunde. Vecellio selbst ist repräsentirt (119) durch ein weibliches Bildniß und eine Landschaft (110). Wenn wir dieses letztere Blatt betrachten und damit die bekannten Stiche von Le Febre vergleichen, so müssen wir eingestehen, daß Le Febre, der so gut die Zeichnung des Meisters wiedergibt, die Rücksichtslosigkeit nicht verdient, mit der man ihn ignorirt. Lionardo da Vinci stellt uns (122) einen bizarren Gegenstand vor Augen; er ist im Katalog der Albertina bezeichnet: „un jeune homme caressant une vieille pour lui prendre sa bourse.“ „Die Madonna“ (124), in Röthel und schwarzer Kreide ausgeführt, tritt uns mit diesen Zügen auch in des Meisters Gemälden entgegen. „Savonarola“! (125) Welch' ein ernstes Gesicht! Aber ich finde in demselben doch etwas Anderes, als was Lenau in dasselbe legte. Dieser hat nur seine und seiner Zeit Gedanken in den Mantel des strengen Predigers eingehüllt. Im Dominikanerkloster S. Marco in Florenz, in welchem auch Fra Angelico gelebt und sich verewigt hatte, werden noch zwei Zellen sammt der einfachen Einrichtung mit besonderer Pietät aufbewahrt; hier wohnte Savonarola, „homo apostolicus,“ wie er dort genannt wird. Auf der Mauer ist ein herrliches Freskogemälde, eine „Madonna“ darstellend, und bringt so ein Besuch daselbst einen eigenthümlichen Eindruck hervor. — Durch die Blätter Nr. 141—143 werden wir uns keine vollkommene Vorstellung von der Berühmtheit eines Ant. Allegri (genannt Correggio) machen, da sie uns das Kolorit nicht ersetzen können. Eine „Madonna“ von C. Dolce (144) rechtfertigt den Namen des Künstlers.

An die italienische Schule reiht sich die spanische an. Die Werke derselben sind stets selten. Hier bewundern wir Murillo (131) im kleinen Johannes, dessen Gesicht von einer Lieblichkeit und Unschuld strahlt, die bezaubernd ist. Auch Ribera, der eigentlich der neapolitanischen Schule angehört, und Zurbaran sind vertreten.

Die niederländische Schule ist in der Albertina brillant vertreten. Hier nimmt zuerst unsere Bewunderung Dirk van Staren (der Meister mit dem Stern) gefangen, wir sehen hier nämlich die heil. Könige bei der Krippe, mit der Jahreszahl 1532. — Roland Savery kann nicht besser in seiner originellen Manier repräsentirt werden, als durch die gewählte Landschaft (Nr. 119). — Von Gossaert (Mabuse) sehen wir (145) den Leichnam Christi, mit Feder und Tusch ausgeführt. Wir machen hier auf die allegorische Darstellung auf blauem Papier aufmerksam, die sich in der Sammlung befindet und vortrefflich ist. — Rubens (128): „Marquis von Buckingham.“ Hier, wie auf vielen anderen, hat sich der Meister selbst unterschrieben: Rubbens (und nicht Rubens). Es wird jenes wohl die gute Schreibart sein, da er in Holland Robbens ausgesprochen wird. „Die Entführung der Helene“ (130) ist voll Bewegung. Ueber 129: „Beflügeltes Pferd“ gilt, was wir oben bei der Landschaft des Rafael gesagt haben. — Van Dyck ist durch drei Blätter vertreten. Die Nr. 137 stellt das Original zum Stiche des Corn. Galle (Weber's Katal. Nr. 10) vor und gehört letzterer zu der berühmten Ikonographie des van Dyck. Rembrandt, der durch vier Darstellungen auf drei Blättern (147—149) bereichert wurde, ist ein so abnormer eigenthümlicher Künstler, daß er einestheils mit besonderer Vorliebe angesehen, dann aber mit einigen Worten nicht abgefertigt werden kann. — In dem Blatte Berghem's (111) ist die ländliche Ruhe sehr gut ausgedrückt. Wir wollen hier erwähnen, daß Berghem's Zeichnungen unter allen Stechern keiner so

getreu und geistvoll wiedergegeben hat, wie Jean de Visscher. Statt der gewählten Skizze von Potter (134) hätten wir lieber „die Kuh" hier gesehen, da sie der Meister auch selbst radirt hat. Leider dürfte der Fleck am Originale der Photographie unübersteigliche Hindernisse entgegensetzen. Wenn uns diese so treu und gewissenhaft die Schönheiten der Originale wiedergibt, dürfen wir nicht schmollen mit ihr, daß sie uns auch die Konservationsmängel mit in den Kauf gibt.

Wir wünschen dem Unternehmen das beste Gedeihen, da es so viele Opfer erheischt, und da die Firma Jägermayer vor keinem zurückschreckte und ihr Möglichstes leistete. Aber Dank sei von allen Kunstfreunden vorzüglich dem hochherzigen Besitzer dieser Kunstschätze, der mit der edelsten Liberalität die Erlaubniß zum Kopiren gab und so am Genusse und gleichsam Mitbesitze derselben Alle Theil nehmen läßt.

Korrespondenz-Nachrichten.

r **Innsbruck.** (Glasmalereien.) Neuhauser's Glasmalerei-Anstalt dahier macht seit den vier Jahren ihres Bestehens sehr tüchtige Fortschritte, insbesondere in Bezug auf die Technik des Glasmalens und Einschmelzens. Davon konnten wir uns wieder jüngst überzeugen, als hier vier Kirchenfenster ausgestellt waren. Zwei davon sind nach Venetien bestimmt, wie denn überhaupt die Anstalt bereits aus fast allen Kronländern Oesterreichs und manchen deutschen Staaten Bestellungen erhielt. Diese zwei Fenster haben die Höhe von 15 Fuß und enthalten den heiligen Aloysius und Borromäus nach Zeichnungen von Baumann in München. Die zwei anderen sind 23' hoch und 5' breit, Plattner lieferte dafür den heiligen Konrad und den heiligen Magnus. Sie wurden von der Kirche zu Hittisau bestellt. Den dekorativen Theil zeichnete der Architekt Vonstadl für alle vier Fenster. — Die Glasmalerei wurde übrigens bereits in früheren Jahrhunderten in Tirol gepflegt. Die meisten Arbeiten gingen freilich in der Barbarei der Rococcozeit zu Grunde oder wurden allmählich an Kunsthändler verschleudert, doch besitzt das Museum noch manchen schätzenswerthen Rest aus einer besseren Vergangenheit. Wolfgang Vitl aus Augsburg gründete 1533 zu Hall eine Glashütte, die vielfältige Bestellungen besorgte und an die Familie Hochstetter überging. Zu Innsbruck begegnen wir 1543 dem Maler und Glaser Paul Dax, der Gemälde in verschiedene Schlösser, in die Burg von Innsbruck und in das Rathhaus von Ensisheim lieferte. Die Arbeiten, welche er für die hiesige Hofkirche übernommen, unterbrach 1567 der Tod. Dax war auch Oelmaler; eine hiesige Familie besitzt sein Brustbild. Das Museum ist bereits in Unterhandlung getreten, um dasselbe für die Tschager'sche Galerie zu erwerben.

R. B. **Aus Westpreußen.** (Restaurationen in Marienwerder, Lallau und Pelplin. Kirchenbau in Osiek.) In unserer Provinz herrscht gegenwärtig eine rege Thätigkeit in Restaurationen der bis vor Kurzem wenig beachteten, aber architektonisch sehr bedeutenden Backsteinbauten aus der Zeit des deutschen Ritterordens. In Marienwerder ist der ehemalige Dom des Bischofs von Pomesanien (jetzt protestantische Pfarrkirche) eine der größten, großartigsten und schönsten Kirchen der Provinz Preußen. Er steht in Betreff seiner Lage und malerischen Gruppirung mit dem zinnengekrönten Glockenthurm, dem bischöflichen Schloß und den beiden Danzigern am Abhange des steil abfallenden Hügels den meisten Kirchen Europa's voran und ist auch architektonisch eines der hervorragendsten Denkmale der Ordensbaukunst in Preußen. Der Dom wurde in Gemeinschaft mit dem daneben stehenden bischöflichen Schlosse im Jahre 1343 von Bischof Bertold von Pomesanien angefangen zu bauen, war gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts beendet, und zugleich stark befestigt; Schloß und Dom hatten im fünfzehnten Jahrhundert mehrere Belagerungen auszuhalten, wurden 1479 und 1496 auch verwüstet, 1482 und 1513 aber wieder restaurirt. Nachdem der Dom protestantisch geworden, wurde er in drei Kirchen zertheilt, eng umbaut und durchaus vernachlässigt, so daß er sich Mitte dieses Jahrhunderts in einem bedauernswürdigen Zustande befand und der Zusammensturz drohete. In den Jahren 1862—64 ist er auf gemeinsame Kosten der Gemeinde und des Staates (vergl. Liedtke, Gedenkblatt an unsere Domkirche. Marienwerder, 1864) unter Leitung des Baumeisters H. Reichert einer gründlichen und würdigen Restauration unterworfen und so in einen Zustand zurückversetzt worden, der sich demjenigen nähert, in welchem er sich befand, als er vor fünf Jahrhunderten erbaut wurde. Die Kirche wurde am 30. Oktober v. J. von Neuem geweißt und macht jetzt in ihrem Innern und Aeußern in ihrer Großartigkeit und Schönheit einen überaus wohlthuenden Eindruck. Es ist eine dreischiffige Basilika von bedeutenden Dimensionen. Der einschiffige Chor ist mit einer prächtigen Krypta versehen. Unter der Tünche hat F. v. Quast eine Anzahl interessanter mittelalterlicher Bilder entdeckt. Gewölbe der Krypta, Orgelbühne, Kanzel und Hauptaltar sind neu. Letztere nach dem Entwurf von A. Stüler. — In Lallau (vergl. Danziger Zeitung 1864, Nr. 2482 und 84) befindet sich eine besonders interessante kleine Pfarrkirche. Dieselbe veranschaulicht den durchaus harmonisch und mit feinem Gefühl durchgeführten Grundtypus einer für die vorhandenen Bedürfnisse und das lokale Baumaterial (Ziegel) praktisch angelegten Dorfkirche. Sie ist das schönste Beispiel, gleichsam das Urbild für alle andern kleinen alten Kirchen am linken Ufer der Weichsel, welcher Landstrich sich eben durch Schönheit seiner Dorfkirchen auszeichnet. Dieselbe wurde am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts von dem kunstsinnigen Hochmeister Konrad v. Jungingen erbaut, auch bald beendigt (1409 geweißt) und hat sich, — ein seltener Fall — unberührt, nur durch zopfige Anbauten entstellt, die jetzt entfernt sind, bis auf unsere Tage erhalten, war aber natürlich einer Restauration doch sehr bedürftig. Vor zwei Jahren brannte sie ab, und ist jetzt wenigstens äußerlich auf das sorgfältigste und bis in die kleinsten Details hinein in durchaus gelungener Weise hergestellt worden. — In Pelplin ist eine kleine, unter dem Ostflügel des Kreuzganges in diesem ehemaligen Cisterzienser Kloster (jetzt Sitz des Bischofs von Culm) belegene Kapelle, die Kreuz-Kapelle, die so lange unbenutzt in sehr vernachlässigtem Zustande dastand, im

letzten Jahre in schönster, ja prächtiger Weise hergestellt und mit trefflich in Holz geschnitztem Mobiliar (Altar, Paramenten-Schrank, Beichtstuhl, Bänke von Feldman in Münster) ausgerüstet worden. — In Oliek wird eine neue Kirche gebaut, deren Entwurf von R. Bergau auf genauestem Studium der älteren Denkmale preußischer Ordensbaukunst beruht. Letztere stehen wegen ihrer praktischen Anlage in Grundriß und Aufbau, ihrer künstlerischen Konzeption und Ausführung mit Rücksicht auf das lokale Klima und das zu Gebote stehende Baumaterial als unerreichte Muster da.

Lokales.

F. H. **Schlachtenbilder in Farbendruck.** Der bekannte Berliner Schlachtenmaler G. Bleibtreu hat im Auftrage der Herausgeber des Wiener Aquarell Albums, der HH. Reiffenstein und Grefe, auf Grund seiner Studien, die er auf dem Kriegsschauplatze gesammelt, zwei Kriegsscenen gemalt, in denen sich unsere Truppen ausgezeichnet haben: den „Sturm auf den Königshügel" vom Februar 1864 und das „Gefecht bei Oeversee" 6. Februar 1864. Diese beiden, durch den merkwürdigen Ausdruck von Natürlichkeit und das individuelle Leben der agirenden Truppenkörper, sowie durch schöne Charakteristik derjenigen Personen, die sich bei dem Kampfe besonders hervorthaten, ausgezeichneten Bilder wurden mit Aufwand aller Mittel, welche der Chromolithographie bisher bekannt sind, von Schams in Farbendruck ausgeführt und in Reiffenstein's Anstalt gedruckt. Bei ihrer Ausstellung im Museum wie im österreichischen Kunstverein hat sich das Urtheil der Militärs und des Laienpublikums über dieselben sehr günstig gestaltet, und in der That können diese Bilder nach Auffassung des Gegenstandes und nach ihrer graphischen Ausführung den besten neueren Werken dieser Art an die Seite gestellt werden.

Vorlesungen. Kustos Falke, vorige Woche durch Unwohlsein behindert, hat seine neulich angekündigten Vorlesungen über „ornamentale Kunst" im österreichischen Museum am letzten Donnerstag den 9. d. M. Abends 6 Uhr begonnen. Das zahlreiche Publikum folgte dem interessanten und lehrreichen Vortrage mit gespannter Aufmerksamkeit. Wir kommen auf die Vorlesungen — es folgen deren noch drei — im Ganzen zurück.

Kunstauktion. In der Kunsthandlung der HH. Miethke und Wawra, Stadt, Plankengasse 7 kommt vom 27. d. M. an die erste Abtheilung der bedeutenden Sammlung des Baron v. Pasqualati, bestehend aus Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, besonders schönen Schwarzkunstblättern u. s. w. gegen Baarzahlung zur öffentlichen Auktion. Die Sammlung umfaßt alle Schulen und Zeiten der graphischen Kunst und bietet u. A. die trefflichsten und seltensten Blätter von Aldegrever, Altdorfer, Beham, Dürer, Pencz u. s. w., ferner E. Vega, J. Callot, W. Hollar, A. v. Ostade („die Lauserin"), Potter, A. Waterloo, Rembrandt, dann von den Drevet's, Gmelin, Longhi, R. Morghen, Toschi, Volpato, die schönsten Rubens und v. Dyck, endlich Blätter von Hogarth in ersten frühesten Abdrücken. Besonders zu beachten sind die kulturhistorisch und sittengeschichtlich interessanten Flug- und Spottblätter, Kostümbilder, Porträts u. a. m. Schon König Louis Philipp unterhandelte mit dem Vater des bisherigen Eigenthümers über den Verkauf der Sammlung, doch konnte sich letzterer zur Veräußerung seiner Schätze nicht entschließen.

Im österreichischen Museum sind aus der Privatbibliothek des Kaisers folgende Gegenstände zur Ausstellung gekommen: das Breviarium Karl's des Kühnen von Burgund, zwei Gebetbücher aus dem Schlusse des fünfzehnten, und eines aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, die sämmtlich sowohl bezüglich des Kunstwerthes, als auch bezüglich ihres Reichthums zu den bedeutendsten Werken der niederländischen Miniaturmaler gehören; das Manuskript eines Ring- und Fechtbuches von Albrecht Dürer mit einer bedeutenden Anzahl leicht kolorirter Federzeichnungen; chinesische Blumen- und Kostümbilder; eine Handschrift der „goldenen Kette" des Abderrahman Ben Ahmet mit herrlichen ornamentalen und figürlichen Miniaturen in original-orientalischem Einbande; eine Korantasche von Seide, 1683 im türkischen Lager gefunden; ein „Officiolum beate Marie virginis", Venedig 1497, in einem zierlichen, mit Gold- und Silberfäden gestickten und mit Silberbeschlägen versehenen Einbande; mehrere alte Drucke mit Holzschnitten, worunter das „hochw. Heiligthumb der Stat Wienn, 1502" (die Reliquienbehälter des St. Stefansdomes enthaltend) und ein so vorzüglicher Pergamentdruck des „Theuerdank" vom Jahre 1517, wie ein zweiter wohl nicht leicht zu finden sein dürfte. — Die Abtheilung für moderne Kunstindustrie hat eine glänzende Bereicherung durch die Glas-Mosaikarbeiten des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts erfahren. — Inzwischen ist auch die schon früher erwähnte Sammlung von Gypsabgüssen aus dem Zahn'schen Atelier zu Neapel, meistens nach pompejanischen Bronzegeräthen und Statuetten, zur Aufstellung gekommen. — Endlich erwähnen wir die beiden großen modernen Oelgemälde: „Pußta mit Rindvieh" von O. v. Thoren, und das „Bankett im Garten von Schönbrunn bei der Jubelfeier des Maria-Theresienordens" von Fr. L'Allemand. Das erstere ist ein mit Bravour und lebendiger Naturempfindung durchgeführtes Thier-Genrestück, dessen Wirkung jedoch bei minder kolossalen Dimensionen eine entschieden bedeutendere sein würde; die Größe in der Kunst mißt sich bekanntlich nicht klafterweis. In dem letzteren hat sich ein hübsches Talent an dem undankbarsten Gegenstande redlich abgemüht, ohne demselben jedoch irgend welches höhere Interesse einhauchen zu können.

Briefkasten der Redaktion: 4.—10. März. "r" in Innsbruck, E., F. H. und M. et W. hier: Benützt. — A. T. in München: Wird beantwortet. — R. S. in Rom. E. P. in Paris: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 11. Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 18. März 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt:

Ein Abschiedsbesuch in der Galerie Pourtalès.

Von **Ernst Parthe.**

Hinter der Pariser Magdalenenkirche liegt eine breite aber ziemlich stille Straße, mit hermetisch verschlossenen Palästen und Zinshäusern vornehmster Art zu beiden Seiten besetzt. Bädeker denunzirt keine „Sehenswürdigkeiten" in derselben, deßhalb dürfte sie wohl nur sehr wenigen jener Parforcereisenden bekannt sein, welche Paris sammt Umgebungen binnen acht Tagen „abgemacht" haben. An der Westseite dieser Straße befindet sich ein kleines düsteres Palais, oder vielmehr nur ein massives Portal und ein geräumiges Bestibül im strengsten lombardischen Styl, über welches nur das Tonnengewölbe des Daches vom Hauptgebäude hervorragt. Seit langen Jahren ist kein Wagen mehr durch dieses Thor gefahren und auch das kleine Einlaßpförtchen öffnete sich nur selten, wenn der alte grauköpfige Portier, der einzige Bewohner des Hauses, durch dasselbe schritt.

In diesem Palais sammelte Graf Pourtalès-Gorgier fünfzig Jahre lang Gegenstände aller Kunstgattungen; er sammelte sie mit dem Takt des feinen Kenners und gründlichen Gelehrten, mit allen Mitteln seines großartigen Vermögens und der unermüdlichen Wachsamkeit und Ausdauer eines leidenschaftlichen Kunstliebhabers. Nachdem er auf diese Weise seine Sammlung soweit vervollständigt hatte, daß jede Kunstgattung, jede Epoche, jede Schule und jeder bedeutende Meister darin vertreten war, — starb er, und das Palais sammt seinen Schätzen wurde zu der Verlassenschaftsmassa geschlagen, unter amtliches Siegel gelegt. Erst nach zehn Jahren der Oede und der Stille, ward es wieder lebhaft in dem Hause, die Schätzungskommissäre schritten durch die Säle und Zimmer, musterten Stück für Stück von den zahllosen Kunstsachen, und eben in diesen Wochen kommt eine Sammlung, welche mit aller Sorgfalt und Liebe aus allen Theilen der Erde zusammengetragen worden war, unter den Hammer, um in alle Winde zerstreut zu werden.*)

Das Beschreiben von Kunstwerken bleibt immer eine mißliche Sache, undankbar für den Erzähler, ermüdend für den Leser. Man vermag eben nur Namen und Materialien zu nennen, nur Formen und Aeußerlichkeiten; der Geist, der das Kunstwerk belebt, kann bloß durch unmittelbare Anschauung richtig erkannt werden, alles was man darüber sagt, ist höchstens subjektive Kritik. Wenn wir daher unsere Leser einladen, uns auf einem Abschiedsbesuche in der Galerie Pourtalès zu begleiten, so können wir dies wohl nur zumeist mit der Absicht thun, nicht eine detaillirte Beschreibung der einzelnen

*) Die Versteigerung begann am 6. v. M. und zwar mit den Antiken. Der Verkauf derselben, sowie der Emails, schreitet rasch vor. Einzelne Stücke erreichten, wie vorauszusehen war, sehr bedeutende Preise: die kleine, kaum 6" hohe Bronzestatue der Minerva wurde mit 19,200 Franken erstanden, der olympische Jupiter mit 12,000 Franken, ein antiker Dreifuß mit 10,000, eine etruskische Vase mit rothem Figuren relief 10,000 Franken. England bringt am meisten an sich, Hr. Longpérier, welcher das Louvre bei dem Verkaufe repräsentirt, lizitirt fleißig, hält aber immer vor dem Hammerschlag noch ein und überläßt fast Stück für Stück dem Konservator des britischen Museums, Hrn. Newton. Hr. Wolfgang Helbig kauft für das Berliner Museum und unter den Privaten ist der Herzog von Aumale der eifrigste, und Thiers der bedächtigste Käufer.

Stücke zu bieten, sondern zu zeigen, was innerhalb eines Menschenlebens mit Eifer, Verständniß und unbeschränkten Mitteln zusammengebracht werden kann.

Wir müssen unsere Aufzählungen schon auf der Straße beginnen. Abgesehen von dem architektonischen Interesse des Gebäudes ist ein prächtiger Thürklopfer aus Erzguß, Herkules mit zwei Löwen, einer näheren Besichtigung werth. Noch innerhalb des Thorweges kommen wir an einem antiken Standbild des Augustus, überlebensgroß in weißem Marmor ausgeführt, vorbei zu dem Vestibüle. Hier beginnt bereits der reiche Schatz sich vor unseren Augen zu entwickeln. Jede verwendbare Stelle im Stiegenhause ist mit irgend einer werthvollen Antike besetzt. Wir sehen einen „Amor den Bogen spannend“, eine antike Kopie jenes Bildwerkes, das man dem Lysippus, nach Anderen dem Praxiteles zuschreibt, und von welchem nur noch zwei sonstige Nachbildungen bekannt sind, die sich im Kapitol und im britischen Museum befinden. Marmorbüsten „Lucius Verus“ und „Marc Aurel“ von Hrn. v. Choiseul-Gouffier zu Marathon gefunden, ein „junger Faun mit einem Panther spielend“, eine „jagende Diana“, eine Büste der Kaiserin Crispina und ein „Reiterkopf“ vom Fries des Parthenon nehmen die übrigen Plätze ein.

Die Stiege, welche in das obere Stockwerk führt, entspricht wenig den Proportionen des Hauses, sie ist eng und schmal, aber mittelst Oberlicht vortrefflich beleuchtet. An den Wänden sind allerlei Kunstwerke angebracht, die entweder in den Sälen keinen passenden Platz fanden, oder auch nicht als ebenbürtig betrachtet worden sein mochten. Einige alte, stark beschädigte Bilder, galante Scenen von Deshayes (1729—1765), „Amor und Psyche“ von David, allerdings etwas vom Schwächsten dieses Meisters und zwischen Basreliefs und geschnitzten Altarblättern ein recht hübsches Bild von Holbein, „zwei junge Gelehrte bei ihren Studien.“

Eine Thüre mit der Aufschrift: „Atrium graphicarum ex omni gente et omni aevo supplex“, führt zu der eigentlichen Sammlung. Zwei Säle mit Oberlicht enthalten die Bilder, in drei Zimmern und zwei Kabineten sind die zahllosen Kostbarkeiten und antiken Bronzen, griechische, römische, etruskische und japanische Vasen, Mosaiken, Medaillen, Kameen, Intaglios, Waffen und Kuriositäten untergebracht.

Unter den Bildern sind die italienischen Schulen am zahlreichsten vertreten. Albertinelli (Mariotto), eine heilige Familie, eines der schönsten von den wenigen Bildern dieses Künstlers; Andrea del Sarto, das Porträt seiner treulosen Gemahlin, ein schöner blonder Kopf, der so unschuldig dareinsieht, daß man nicht begreifen kann, wie so viel Bosheit hinter dieser sanften Larve stecken konnte. Antonello da Messina, der tüchtige Schüler Van Eycks, von dem so wenige Bilder bekannt sind, daß viele Kunstkenner auch die Echtheit dieses Porträts bezweifeln, trotz der Signatur: „1475 Antonellus Messaneus me pinxit.“ Giambellino, die heilige Jungfrau mit dem Christuskind auf dem Schooße, welches die Heiligen Paul und Georg segnet. Fra Bartolommeo, eine Verkündigung. Francia, zwei Madonnen, im Ausdruck und in der Durchführung den Rafael'schen ebenbürtig. Lionardo da Vinci, Madonna mit dem Kinde, wohl das Prachtstück unter den italienischen Bildern der Galerie. Dieses Bild machte in verschiedenen Sammlungen stets unter anderem Namen die Runde, ehe es Graf Pourtalès an sich brachte; man schrieb es nach und nach jedem der Schüler da Vinci's zu, dem Beltraffio, dem Melzi, zumeist aber dem Luini, bis schließlich die Autorschaft da Vinci's von den kompetentesten Kennern anerkannt wurde. Masaccio, hl. Cosmas und hl. Damian, Kranke besuchend. Palma d. Ae., Madonna mit Heiligen, erinnert sehr an Tizian, und wurde auch von Vielen letzterem zugeschrieben. Sassoferrato, zwei Madonnen und eine Assunta, mit aller Sorgfalt und Treue des Meisters, aber in seiner harten kalten Manier gemalt, insbesondere die Madonnenköpfe von schablonenhafter Aehnlichkeit. Alessandro Turchi (genannt Veronese) mit zwei Bildern und dicht nebenan Paolo Cagliari, der bekanntere Veronese, ein Porträt seiner Tochter, ein ungemein geschmackvolles Kostüm trefflich behandelt, wohl den besten Arbeiten Veronese's beizuzählen. Allori, Judith mit dem Haupte des Holofernes, ein Bild, dessen Schauer noch durch die Nebenumstände vermehrt werden; der Kopf des Enthaupteten ist nämlich das Porträt des Florentiners Mazzafierra und die Judith stellt seine Maitresse dar, die ihn wirklich ermordete. — Außer den bereits genannten noch Bilder von Fra Angelico, Albertinelli, Lorenzo di Credi, Albano, Guido Reni, Carlo Dolce, Bronzino, Parmesano, und Anderen, zum Theil sehr werthvolle Kunstwerke.

Die spanischen Meister sind nicht so vollzählig, dafür aber durch einzelne ausgezeichnete Bilder vertreten. Murillo, Triumph der Eucharistie, eine fromme Allegorie von großartiger Wirkung, in der warmen

Manier des Künstlers gehalten. Velasquez, ein todter junger Mann, reich gekleidet, liegt auf dem Boden einer düsteren Grotte ausgestreckt. Wohl das schönste Bild des Todes, das bei aller Treue kein Grauen, keine Scheu aufkommen läßt. Dasselbe Bild wurde früher als der verlorengegangene Orlando muerto von Juan Valdes Léal bezeichnet und diese Annahme auf die Aehnlichkeit mit den beiden großen Gemälden des letzteren Meisters im Hospital di Carità zu Sevilla gestützt. Eine nachträglich vorgefundene genaue Beschreibung des Orlando muerto klärte jedoch den Irrthum auf. Von Velasquez ferner noch ein ausdrucksvolles Porträt Philipp IV., ein vortreffliches Heiligenbild von Fernand de Navarete, ferner noch Bilder von Ribera, Zurbaran und Ribalta.

Die flämische, holländische und deutsche Schule sind durch mehr als sechzig zumeist vorzügliche Stücke vertreten. Filip de Campagna, Vermählung Mariens, streng, fast ascetisch in Zeichnung und Farbe gehalten, dann ein Bild seiner Tochter im Nonnenkleide. Cornel van Haarlem, eine sehr prüde gehaltene Badescene. Lukas Cranach, eine Lucretia und eine Judith; beide Bilder zählen jedoch zu seinen schwächeren Arbeiten. Albrecht Dürer, eines der vielen Porträts Maximilian's I. und ein Grau in Grau gemaltes Bild mit allegorischer Randzeichnung, Samson schlägt die Philister mit dem Eselskinnbacken, höchst interessant in der Manier und wegen der reichen Phantasie, mit welcher die Allegorien des Randes ausgeführt sind. Es trägt die Inschrift: „Albertus Durer Norenbergensis faciebat post virginis partum 1510." Franz Hals, ein Edelmann im gestickten Kleide, ein Bild von ungemeiner Wirkung, frisch in den Farben (ohne Restauration), mit der Jahreszahl 1624. Hans Holbein, ein sehr ausdrucksvoller Kopf, das Porträt eines greisen Bettlers, den der Meister zu unterstützen pflegte. Jean de Mabuse, eine Madonna mit grellrothen Haaren, trotz der bizarren Idee voll Liebreiz und Anmuth. Quintin Metsys, der berühmte Schmied von Antwerpen; eine sehr lebendige Scene, ein greiser Wüstling umarmt eine geputzte Dirne, welche ihm unterdessen die Börse aus der Tasche gezogen hat und sie einem Bösewicht von fast dämonischem Aussehen zusteckt. Rembrandt, das Bild eines Mannes in ganzer Figur, jedenfalls eine der ersten Arbeiten des Meisters, lebendig in der Farbe und hell im Licht gehalten, zeigt noch die Schule van der Helst's. Graf Pourtalès hat dasselbe für 18,000 Franken angekauft. Ein zweites Bild, das Porträt eines Greises, aus Rembrandt's spätester Zeit, zeigt die bereits bis zum äußersten ausgebildete Manier der grellen Lichtflecke inmitten des tiefsten Dunkels. Rubens ist nur durch ein einziges Stück, ein Porträt, vertreten. Memling, Madonna stillt das Kind, mit aller Innigkeit und Zartheit des Meisters dargestellt. Lukas von Leyden, Christus und Veronika. Rottenhammer, mythologische Scenen, und van Eyck Farbenskizzen zu Gemälden.

England ist nur durch eine stimmungsvolle Marine von Bonington repräsentirt.

Die Franzosen sind gleichfalls nicht vollzählig und auch nicht der Zahl der Stücke nach vorwiegend, aber unter ihren Bildern sind einige, welche sich einen Weltruf errungen haben. Boucher, der Maler in der Mansarde. David, Porträt Pius VII. und des Cardinals Caprara, eine der werthvollsten Arbeiten dieses Künstlers. Ingres, Rafael und Fornarina, den vielen Staffeleibildern desselben weit vorzuziehen und „die Bäckersfrau" mit dem Madonnengesichte und dem kokett ausgeschnittenen Kleide. Coypel, Kinder auf der Madonna spielend, durch den Stich von Lépicié allgemein bekannt. Decamps, eine verwitterte türkische Soldatenfigur. Rosa Bonheur, die unzählige Male kopirten und doch immer wieder interessanten Schafe. Bouchot, Mad. Grisi und Lablache in den Puritanern. Gérard, Bildniß der Tragödin Mad. Georges. Granet, Beatrice Cenci. Greuze, eine „Unschuld" in ziemlich sinnlicher Auffassung, dann eine Bacchantin. Lenain, Adelige im Kostüme Ludwig's XIII. beim Spieltisch. Claude Lorrain, italienische Landschaft, idealisirt, malerische Ruinen und eine herrliche Thalgegend, vom Lichte der aufgehenden Sonne erhellt. Leopold Robert, die Briganten-Familie und das Mädchen von Ischia. Français, eine Parkansicht, hohe düstere Bäume, im Vordergrund Gruppen mikroskopisch kleiner Figuren in Rococcotracht von Meissonier. Ary Scheffer, Mutter mit dem Kinde. Horace Vernet, Thamar und Juda, gleichfalls durch den Stich von Jazet allgemein bekannt. Hamon, eine Serailscene, mit all' der bekannten idealen Ueppigkeit des Künstlers gezeichnet. Paul Delaroche, vier Bilder, „Richelieu" und „Mazarin", beide nach den Stichen von Gautier wohlbekannt, dann eine Nymphe, welche in einer engen flachen Marmorschale ein unbequemes Bad nimmt, und eine „Versuchung des hl. Franziskus", welche mit ihren Frauengestalten voll idealer Sinnlichkeit, die Standhaftigkeit des Heiligen viel glänzender darstellt, als

es manche andere Bilder desselben Thema's thun, auf welchen nur abschreckende Teufelsfratzen sich um die Gunst des frommen Einsiedlers bewerben.

Mit dieser langen Liste gefeierter Namen und berühmter Werke haben wir nur die Prachtstücke der Bildersammlung hergezählt. Die Bilder nehmen aber kaum den dritten Theil der 3,200 Nummern von Kunstwerken ein. Graf Pourtalès sammelte ebenso eifrig Antiquitäten aller Völker, Waffen, Geschirre, Kostbarkeiten, kurz Alles, was künstlerischen Werth hatte. Unter den Bronzen seiner Galerie sind einige, wie „der olympische Zeus“ nach Phidias, der Bogenschütze, Pallas, Merkur, welche kein Antikenkabinet der Welt aufzuweisen hat. Eine Sammlung von Schmucksachen und gefälligem Hausrath aus Pompeji enthält Stücke, welche vom Rost befreit und frisch aufpolirt neben unseren heutigen Goldwaaren und Nippsachen gar nicht auffallen würden. Rabbi Akiba hatte sehr recht, wenn er darauf bestand: „Es ist Alles schon da gewesen.“ Unsere Frauen tragen dieselben Pfeile und Kugeln in den Haaren, wie die römischen Damen vor zweitausend Jahren, Armbänder und Ringe von gleicher Fassung. Diese so modern aussehenden Schmuckträger und Blumenhalter standen vielleicht auf dem Nipptische einer petite-Maitresse der klassischen Zeit, einer Aspasia einer Lais, und mit den Würfeln aus Bergkrystall, Smaragd und Gold ruinirten sich die blasirten goldenen Jünglinge Rom's ebenso gründlich, wie man dies heutzutage bei rouge et noir zu Stande bringt. Eine schöne Gladiatorenrüstung von getriebener Arbeit, Helm, Arm- und Beinschienen mit Medusenhäuptern geziert, wollen wir noch erwähnen und dann die Tausende der übrigen Stücke, die prächtigen Vasen, die in dunkle Winkel gesteckt sind, die Massen seltenster Fayence, Majolika und Porzellansachen, die aegyptischen Mumien, die bizarren indischen Symbole, die lächerlichen chinesischen Götzen, die Elfenbeinschnitzereien, die Medaillen, Waffen u. s. f. nur in dieser höchst summarischen Aufzählung nennen.

Vor der Versteigerung wurden dicke Teppiche ausgespannt, um die Mosaikparquette des Fußbodens zu schützen, man legte die Kostbarkeiten in Glaskästen und zog Schranken um die Etageren; dann wurde das Thor des stillen Hauses geöffnet, um das Sanktuarium der Kunst der profanen Neugier preiszugeben. Die Leute, welche ihrer Stellung das Opfer bringen müssen, sich mit der Kunst, von der sie nichts verstehen, zu langweilen, kamen vorgefahren, wir sahen sie in das Haus treten, sahen die Damen ihre riesigen Lupen, wie sie zur Galerietoilette jetzt Mode sind, aus der Tasche ziehen, sie vor die herrlichen Bronzen halten und ein gedankenloses „charmant“ oder „very nice“ aussprechen. Wir sahen sie die Nummern der Kunstwerke, die zu ihren Möbeln, zu ihren Tapeten paßten, im Katalog anstreichen, — doch wohl ihnen, daß ihre klassischen Studien nicht über Michelet hinausreichten; sie werden deßhalb unbefangen an dem ebenso kunstvoll gearbeiteten, als witzig gedachten Phallus vorübergegangen sein, der durch eine antike Lampe halb maskirt in einer Ecke hängt.

Vielleicht ehe noch die dünnen Platanenstämmchen der Rue Tronchet ihre spärlichen Blättlein angesetzt haben werden, wird Alles verschwunden sein, die Sammlung Stück für Stück dem Meistbietenden zugeschlagen und in alle Winde zerstreut; nicht einmal das Palais wird mehr zu finden sein, man wartet nur darauf, bis es geräumt ist, um es niederzureißen und ein thurmhohes Zinshaus an seine Stelle zu setzen.

Die Komposition der Niobe-Gruppe.*)

Von **Bruno Meyer**.

III.

Auch die übrigen Gründe Stark's beweisen nicht mehr, als sein erster. Auch sie gehen entweder von falschen Thatsachen aus, oder geben gänzlich unmotivirte Schlußfolgerungen, oder es treffen gar beide Fehler in demselben Argumente zusammen. Letzteres ist der Fall in dem Theile, der über die Kunstthätigkeit des Skopas und Praxiteles handelt. Wir übergehen, was früher bereits angedeutet, daß es mehr als zweifelhaft ist, ob unsere Gruppe einem dieser beiden Künstler mit Recht zugeschrieben werde, wenn wir auch selbst annehmen, daß sie ungefähr aus ihrer Zeit herstammt. Aber die ganze Schilderung der Kunstthätigkeit dieser Zeit bei Stark erscheint als eine durchaus verfehlte, tendenziös gefärbte; besonders können die daselbst zusammengestellten Fortschritte der Kunst als solche nicht anerkannt werden, sondern gerade was hier lobend in den Vordergrund gestellt wird, das sind entweder Ankündigungen des nahen Verfalles der Kunst, oder Zeugnisse dafür, daß dieser Verfall bereits weit vorgeschritten war.

*) „Niobe und die Niobiden in ihrer literarischen, künstlerischen und mythologischen Bedeutung“ von Dr. K. B. Stark. Mit 20 Tafeln. Leipzig, Verlag von Wilh. Engelmann. 1863. 8° XVI, 464 S.

Stark behauptet zunächst, das Bedürfniß bei den Auftraggebern sei in jener Zeit ein gesteigertes gewesen, dadurch, daß gewisse größere Räumlichkeiten, welche die Architektur für die plastische Ausschmückung darbot, besonders aber die Säulenumgänge in dem gerade damals erfundenen Pseudodipteros große plastische Kompositionen erheischten. Und gewiß hat Stark darin Recht, daß er eine Erweiterung der Bildnerkunst in Zusammenhang mit der gleichzeitigen Ausbildung architektonischer Räume bringt. Wahrhaft monströs aber ist es, die Erfindung des Pseudodipteros als einen Fortschritt in der Entwickelung der architektonischen Ideen zu bezeichnen, und ihn „fein berechnet" zu nennen. Fein berechnet ist die gediegene dorische Ordnung eines Parthenon, eines Theseustempels, aber ein Pseudodipteros kann höchstens „raffinirt" heißen. Nicht aber ein Fortschritt, sondern ein Symptom des Verfalles ist der Pseudodipteros aus dem Grunde, weil er nach einem hohlen Scheine jagt, welchem die Struktur nicht entspricht. Der Zusammenhang zwischen den Wänden der Tempelcella und den Säulen des Umganges ist gelöst; die Marmorblöcke, welche die Verbindung wieder herzustellen dienen sollen, müssen über das Maß der Schönheit hinaus verdickt werden, um nur ihre eigene Masse in der Schwebe halten zu können, und es leuchtet ein, daß durch zu starke Balken das ganze Ebenmaß der architektonischen Ordnung von vornherein unmöglich gemacht wird. Nun steht es aber fest, daß, wenn in einer Zeit die Künstler mit Vernachlässigung der künstlerischen Ideen und mit Hintansetzung der Bedingungen des Materials nur den Schein anstreben und nach Effekt haschen, daß da die Kunst nicht nur den höchsten Grad der Vollendung überschritten hat, sondern bereits ziemlich tief in Verfall gerathen ist.

Sodann handelt Stark von der Anwendung der Baukunst bei dem glänzenden Aufbau großer, reich abgestufter Altäre, sowie großer Heroengräber u. s. w., durch deren Ausschmückung der Plastik höhere Ziele gesteckt wurden. Das Mausoleum von Halikarnassos und das Nereiden-Monument zu Xanthos sind ihm da natürlich die nächstliegenden Beispiele. Aber hier ist gerade die Hauptsache übersehen, und diesen Erscheinungen eine Bedeutung beigelegt, welche sie nur für denjenigen haben können, der sie so und nicht anders für seine Schlußfolgerungen gebrauchen kann. Ist es wirklich Stark entgangen, oder hat er es nur deßhalb nicht berücksichtigt, weil es seine Hypothese, in die er sich gleichsam hineinexaltirt hatte, über den Haufen gestoßen haben würde, daß in diesen Bauwerken gewisse Elemente und künstlerische Motive sich aussprechen, welche dem griechischen Geiste absolut fremd, nur durch die Nähe arischer Kunstübung erklärlich sind? Wahrlich, kein Ruhm erwächst, wie Stark ausdrücklich hervorhebt, den asiatischen Kolonien daraus, daß sie früher als das Mutterland solche Werke hervorgebracht, daß sie „entschieden hierin dem Mutterlande noch vorangegangen", sondern es ist diese Erscheinung nur erklärlich, und die Kolonien können durch die Nähe einer dem innersten Wesen des griechischen Geistes und Kunstgefühles feindlichen Richtung entschuldigt werden, wenn sie sich dem Verfalle früher zuneigten, als das schlechten Einflüssen weniger ausgesetzte Mutterland.

Nun könnte freilich durch derartige Bauwerke für die Skulptur ein weiteres Feld der Thätigkeit gewonnen worden sein, und dann wäre ja Stark's Meinung noch im Allgemeinen gerechtfertigt. Aber er hätte dabei e denken müssen, was an sich klar und durch hinreichende Beispiele belegt ist, daß mit rohen barbarischen Formen der Architektur auch für die Skulptur ein neuer Styl entweder gleichzeitig mit den Architekturformen vom fremden Lande entlehnt, oder dem neuen Architekturstyl angemessen geschaffen werden muß. Und hierin wird dadurch nichts geändert, daß wir allerdings wissen, daß die größten griechischen Künstler jener Zeit ihre Kräfte im Bau und in der Ausschmückung solcher Werke vergeudeten, wie es ja vom Skopas fest steht, und vom Praxiteles wenigstens überliefert wird, daß sie am Mausoleum thätig gewesen. Aber hieraus kann man lediglich den Schluß ziehen, entweder, daß man Skopas und Praxiteles falsch taxirt hat, wenn man ihnen eine so hohe Bedeutung im Sinne der griechischen Kunstentwickelung beigemessen hat, wie gewöhnlich geschieht, oder, daß auch die griechischen Künstler nicht immer frei in der Wahl ihrer Arbeiten waren, sondern häufig nach der unverständigen Laune ihrer Auftraggeber in ihnen gewiß heterogenen Stoffen und Manieren sich bewegen mußten.

Drittens sucht Stark „die eigenthümliche Bedeutung und den gemeinsamen Ruhm" der beiden genannten Künstler „in der Heranbildung der freien gelösten, nicht von dem architektonischen Schema oder einer hieratischen Forderung wesentlich bedingten Gruppe" in Marmor, und auch darin findet er einen Fortschritt. Wir lassen vorläufig die Sache an sich als richtig gelten; aber den Fortschritt können wir nicht zugeben, wenn nicht unter Fortschritt hier, um eine bekannte Form des

Trugschlusses zu ermöglichen, etwas Anderes verstanden werden soll, als was jeder Unbefangene darunter verstehen muß, nämlich einen Fortschritt weiter zur Vollendung der Kunst. Versteht Stark aber unter Fortschritt vielleicht bloß das Entwickelungs-Motiv, das zu gewissen Zeiten ja auch zum Untergange der Kunst führt, und allerdings einen Fortschritt, aber nur in der Zeit, nicht in der Idee der Sache bedingt, dann ist seine Behauptung allerdings richtig, — aber leer. Wir setzen inzwischen voraus, er habe das Erstere bezeichnen wollen. Wenn wir nun aber auch durchaus nicht behaupten, daß die Bildung einer gelösten Gruppe, welche übrigens der Natur der Sache nach nur eine Form für die gesellschaftliche Statuenreihe sein kann, eine des großen Künstlers unwürdige Arbeit wäre, so leuchtet es doch ein, daß die erhabenste Aufgabe der Skulptur neben der einzelnen Statue immer die dramatische Gruppe sein und bleiben wird, und daß ein wirklicher Fortschritt über Phidias hinaus nur auf dieser Bahn möglich war. Wenn aber die Kunst, statt sich an ihre großartigsten Aufgaben zu halten, mit Vorliebe sich dem geringeren Machwerk zuwendet, so ist das bekanntlich ebenfalls ein schlagendes Kennzeichen eines gesunkenen Geschmackes und eines mangelhaften künstlerischen Vermögens. Mit welchem Rechte aber die Niobiden aus der Kunstweise einer derartigen Verfallzeit ihre Erklärung finden können, ist uns nicht klar; auch wird außer Stark selbst wohl niemand seiner bisher betrachteten Auseinandersetzung Geschmack abgewinnen und Beifall zollen können. In der Niobe und ihren Kindern herrscht ein so reiner, keuscher Geist echt griechischer Empfindung und Anschauung, daß jedes fremde Motiv mit aller Entschiedenheit bei der Frage nach ihrer Gruppirung abgelehnt werden muß, ja daß es uns, um auch das hier mit wenigen Worten anzudeuten, fast unmöglich wird, uns die Gruppe in so späte Zeit hinabgerückt zu denken. Auch Stark will die, wie gesagt, ganz in der Luft schwebende Frage, ob Skopas, ob Praxiteles der Meister der Gruppe sei, zwar nicht entscheiden, neigt sich aber doch dem Skopas zu. Uns scheint bis jetzt der Nachweis zu fehlen, daß man der zweiten athenischen Schule ein solches Werk seiner Auffassung und seiner Ausführung, seinem Gehalt und seiner Form nach auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit vindiziren könne.

Uebrigens ist es gar kein so großes Verdienst, daß Skopas und Praxiteles angefangen haben, freie Gruppen in Marmor zu bilden, während solche bis dahin aus Erz gemacht wurden, und es ist dies auch nicht einmal richtig; denn wiewohl über das Material der älteren gelösten Gruppen meist die Nachrichten fehlen, so sind doch wenigstens deutliche Spuren vorhanden, daß auch Marmor vorkam. Ein besonderes Verdienst könnte beiden Künstlern wegen der Einführung des Marmors bei gelösten Gruppen auch schon deßwegen nicht vindizirt werden, weil sie ja überhaupt wesentlich Marmorbildner waren, also hier keine bewußte künstlerische That vorliegt. Aber selbst wenn dies wäre, würde die allgemeine Einführung des Marmors bei gelösten Gruppen unserer Ansicht nach keine große Empfehlung für das Verständniß der betreffenden Künstler sein. Stark selbst nennt die freie Gruppe von dem architektonischen Schema losgelöst, sie war also ihrer Natur nach dazu bestimmt, im Freien aufgestellt zu werden; und von einem großen Theile der bei den alten Schriftstellern erwähnten Gruppen ist ihre Aufstellung im Freien ausdrücklich bezeugt. Für diese Aufstellung aber ist das Erz geeigneter als der Marmor. Nicht weniger ist bei Heroen und niederen Göttern jenes Material diesem vorzuziehen, während der Marmor bei den idealen Gestalten der großen Götter seine Stelle findet; woraus folgt, daß in den Göttergruppen jene Künstler mit Recht den Marmor anwandten, daß sie aber übel gethan hätten, wenn sie ihn ebenso in den gesellschaftlichen Gruppirungen untergeordneter göttlicher Wesen immer verwendet haben würden. Für uns dürfte also auch hierin ein Zurückgehen der Künstler hinter ihre Vorgänger liegen, und Skopas und Praxiteles den feinen Takt der älteren Künstler, der sich schon in der passenden Wahl des Materials zeigte, eher verloren, als ausgebildet und entwickelt zu haben scheinen.

Es ist nun aber ganz verkehrt, zu behaupten, daß die hervorragende Bedeutung der beiden Künstler in der Herausbildung der freien, gelösten Gruppe zu suchen sei. Und dazu wird Friederichs, „Praxiteles," S. 57 angeführt. Die Stelle hätte dem Verfasser sagen können, daß nicht in der freien, gelösten Gruppe, sondern in der dreifigurigen, und zwar mehr oder weniger dramatisch gefärbten, nicht zwar das, aber doch ein Hauptverdienst der zweiten attischen Schule liegt; von der gelösten Gruppe ist da nicht die Rede. Vergleichen wir aber die mit einiger Sicherheit den beiden Künstlern beigelegten freien Gruppen (die meisten bei Plinius angeführten glauben wir als willkürlich und ohne Verständniß getauft bei Seite lassen zu müssen) mit der Zahl ihrer übrigen uns namhaft gemachten Werke, so ergibt sich, daß sie nur einen sehr geringen Theil ihrer kostbaren

und anders besser zu verwerthenden Zeit auf gelöste Gruppen verwendet haben; und sehr mit Unrecht würden die alten und neuen Kunstrichter und Kunsthistoriker ihnen einen so hohen Werth beilegen, wenn sie keine größeren Verdienste um die Kunst gehabt hätten. Diese liegen aber in der Herausbildung eines neuen Styles, in der vollkommenen Darstellung jener lieblichen, zarten, gefälligen Schönheit, welche fortan das Ideal der griechischen Kunst erfüllt. Soll ihnen aber aus den Gattungen ihrer Kompositionen noch ein besonderer Ruhm erwachsen, so ist es der, alle mit gleicher Meisterschaft kultivirt zu haben; denn von der einzelnen Statue durch alle Stufen hindurch bis zu den größten Kompositionen hinauf sind sie mit den höchsten Meisterwerken vertreten. Wenn ihnen aber in allen Kompositionsgattungen gleicher Ruhm gebührt, so ergibt sich leicht, daß Stark nur deßhalb ihre Bedeutung einseitig dargestellt hat, um aus solcher falschen Werthschätzung heraus schließen zu können, daß auch unsere Niobiden-Statuen Ueberbleibsel einer solchen freien, gelösten Gruppe seien, und die getrennte Aufstellungsart gelöster Gruppen auch auf sie anwendbar sei. Ist eine leichtfertigere Art, zu schließen, denkbar? Es steht fest, daß beide Künstler sowohl einzelne Statuen, als kleinere und größere gesellschaftliche und dramatische Gruppen gemacht haben; wenn aber auch dazu käme, daß die größte Bedeutung der Künstler in der gelösten Gruppe läge, und wenn es auch sicher wäre, daß unsere Niobe-Gruppe von einem von ihnen herrührte, wie kann Jemand mit dem Anspruche auf Glaubwürdigkeit die Schlußfolgerung in die Welt hineinschleudern, daß diese Niobiden-Statuen als gelöste Gruppe aufgestellt gewesen, nicht anders?! Und damit ist die Beweisführung Stark's zu Ende. Wir werden das Todesurtheil über dieselbe nachher aus seinem eigenen Munde hören; zuvor sei zum Ueberfluß noch ein Beweis der Unmöglichkeit der Stark'schen Aufstellung vorzubringen erlaubt.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Gemälde-Galerie oder Werke und Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, enthaltend 1300 Umrisse der vorzüglichsten Gemälde. 1. und 2. Lieferung. Paris und Leipzig, Didot frères, fils et Co 1865. 4 Sz. Der französische Maler und Kupferstecher Charles Paul Landon (geb. 1760, gest. 1826) ehemals Konservator der Galerie im Louvre, durch eine Reihe schriftstellerischer Werke in der Kunstliteratur vortheilhaft bekannt, gab im Jahre 1803 in Paris unter dem Titel: „Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles" eine große Anzahl von Umrissen nach Werken der berühmtesten italienischen und französischen Maler und nach antiken Gemälden in einer Folge von 25 Bänden heraus. Diese Sammlung hat das in dieser Richtung Mögliche geleistet und eine so allgemeine Anerkennung erfahren, daß sie seit vielen Jahren gänzlich vergriffen ist. Das unter dem obigen Titel angezeigte Unternehmen bezweckt nun die Wiederauflage dieses Werkes sammt dessen begleitendem Texte, der jetzt in deutscher Uebersetzung erscheint. Die Verlagshandlung hat sich nämlich in den Besitz jener Platten gesetzt, welche für Landon's Werk unter seiner Leitung gestochen wurden, und ist somit in der Lage, das ganze Werk mit einer Ermäßigung von 4/5 des ursprünglichen Preises von 330 Rthlrn., d. i. um 64 Rthlr. anzubieten. Dasselbe soll zur größeren Bequemlichkeit der Subskribenten in einzelnen Lieferungen herausgegeben werden, wobei jedoch die Werke jedes Meisters besonders angeschafft werden können. Die fertige Sammlung wird aus 160 Lieferungen oder 12 Bänden in 4° bestehen. Obgleich nun die Platten, deren Abdrücke uns in dem Landon'schen Werke sehr rein und scharf entgegentraten, gegenwärtig etwas abgenützt sein müssen, so daß die nunmehrigen Abdrücke schwächer erscheinen und eine häufige Nachhilfe an den Platten zu erkennen ist, so können wir doch das Unternehmen im Interesse eines allgemeinen Kunstverständnisses, namentlich aber in Hinblick auf den so enorm billig gestellten Preis, welcher sich für eine Lieferung auf 12 Ngr. berechnet, nur freudig begrüßen und dessen Fortgang wünschen.

Die ersten zwei Lieferungen enthalten Umrisse nach Michelangelo und zwar das jüngste Gericht in der Sixtinischen Kapelle in einer größeren Darstellung, sowie die Fresken aus den Deckengewölben dieser Kapelle in größerem und kleinerem Umfange. In dem beigegebenen Texte wäre zu berichtigen gewesen, daß gegenwärtig die Familie Buonarroti ausgestorben ist, da ja bekanntlich der letzte Nachkomme derselben vor mehr als drei Jahren mit Tode abging, welcher Umstand eben die theilweise bereits erfolgte Veröffentlichung der hinterlassenen Papiere des großen Künstlers möglich gemacht hat.

Kleine Chronik.

In der Gemälde-Ausstellung der „Umělecká Beseda" zu Prag befinden sich gegenwärtig drei Bilder von Jaroslav Czermak. Es sind dies die Porträts der Fürstin Darinka, Witwe des verstorbenen Fürsten Danilo von Montenegro, dann der Fürstin Milena, Gemahlin des regierenden Fürsten und endlich des Vaters des letzteren, Mirko Petrović. Die drei Bildnisse machen ungewöhnliches Aufsehen; man lobt an ihnen sowohl Auffassung als Technik, die treffliche Wahl der Farben, deren richtige Vertheilung und die harmonische Anordnung des Ganzen.

Berliner Kunstzustände. Bekanntlich hat der preußische Landtag 25,000 Thlr. bewilligt, wovon außer sonstigen künstlerischen Unternehmungen besonders die neugegründete Nationalgalerie durch Ankäufe bereichert werden soll. Zur Verwaltung

des Fonds wurden besondere Direktoren nebst einzelnen Vertretern der gesammten Künstlerschaft und selbstverständlich auch ein höherer Ministerialbeamter ausersehen. Ueber die Art und Weise nun, in welcher diese Kommission bei den Ankäufen vorgeht, kursiren die wunderlichsten Erzählungen. So schreibt man uns, daß in letzterer Zeit u. A. ein ganz altes abgestandenes Bild von Steffeck, einem Mitgliede der obenerwähnten Jury, von dieser letzteren um 3000 Thlr. angekauft worden ist, daß ferner ein Genrebild von Sohn und eine Landschaft von Riefstahl aus den Händen des Kunsthändlers Lepke in den Besitz der Nationalgalerie übergingen und zwar um das Doppelte des Preises, den Hr. Lepke früher für die Bilder gezahlt hatte!

Lokales.

F. H. **Im österreichischen Kunstverein** steht unter den Historienmalern dieser Ausstellung J. Machold mit seinen vorzüglichen „Rundkompositionen" mythologischen Inhalts voran. Er nennt diese drei Rundbilder „Entwürfe zur Ausführung in Porzellan." Sie enthalten Darstellungen aus dem Kreise des Bachus, der Ceres und der Venus. Die Gruppen sind oft maßlos in ihren Bewegungen, wunderlich in ihrer Anordnung, aber sie verrathen im Ganzen doch ein herrliches Talent, eine unerschöpfliche Phantasie. Machold ist Autodidakt; es läßt sich in seinen Werken kein Meister erkennen. Er schafft einsam und außer Verkehr mit den großen Künstlern unserer Zeit, und entbehrt somit das Regulativ, das seine centrifugale Phantasie in den ästhetischen Kreis bannen und seine geschickte, fertige Hand mit Sicherheit ausrüsten könnte. — Von den ausgestellten Originalkartons zu Leitner's „Gedenkblättern aus der Geschichte des k. k. Heeres" ist wenig Gutes zu sagen. Fritz L'Allemand erscheint mit seinem sorgfältig gezeichneten Karton: „Erzherzog Karl in der Schlacht bei Stockach" als der Einäugige unter den Blinden. Von Grottger sind uns die erschütternden Scenen aus der polnischen Revolution noch zu lebendig im Gedächtniß, als daß wir dem künstlerischen Phlegma in seiner „Gefangennehmung der französischen Besatzung von Mannheim 1795" Geschmack abgewinnen könnten. Joh. Nep. Geiger's Kompositionen stehen ziemlich auf gleicher Höhe. Der „Sturm der Türken auf die Wiener Burgbastei" will uns nur als eine etwas geregelte Balgerei erscheinen. Marschall Daun hält im „Ueberfall des preußischen Lagers bei Hochkirch" mit seinem Generalstabschef Lascy inmitten des Getümmels ganz ruhig Zwiesprache über eine Karte. Die „Rettung König Ferdinand's durch Dampierre's Küraßiere" ist eine anspruchsvolle Variation, in welcher die Hauptfigur die letzte Rolle spielt. Mehr Beachtung verdient die „Episode aus der Schlacht am Kahlenberge", doch auch höchstens als nettes Kostümbild. Merkwürdig schön ist die Ausführung der drei Tuschzeichnungen von dem verstorbenen Leander Ruß, unter denen wir die „Gesandschaft Herman's an Marbod" und die „Auerochsenjagd" hervorheben wollen. Staudinger's „Kreuztragung Christi" läßt auf fleißiges Studium italienischer Vorbilder schließen. Die Genrebilder behaupten, wie immer, einen ehrenvollen Platz. Wir machen besonders aufmerksam auf Leys' in der Manier des Ostade ausgeführten „Dudelsackpfeifer", auf Friedländer's „Bewirthung heimgekehrter Krieger", in der man vielen guten Bekannten wieder begegnet, auf Eduard Ender's elegant gemaltes Bild: „Astrolog und Adept" und Donner's „Ruhe nach der Jagd", eine Gruppe reizender Nymphen, vor denen ein lüsterner Satyr sitzt. Der Genremaler Grund aus Baden-Baden bringt uns ein fabelhaft beleuchtetes Demimondebild, „der Liebesbrief" genannt. Frh. v. Erggelet hat seinen schon erwähnten Neufundländer ausgestellt, der ein Mädchen aus dem Wasser geholt, und ohnmächtig am Ufer niedergelegt hat. Im Porträtfache excellirt Amerling mit seinem kräftig in der Farbe gehaltenen und schön modellirten Kopf eines Mannes in der Pelzmütze, und zwei weiblichen Porträts. Recht hölzern ist dagegen das Porträt eines Mädchens von Angeli; den anmuthigen Kopf eines Kindes bringt Neugebauer. Fr. Winterhalter's Porträt der Frau Erzherzogin Sophie steht als koloristisches Werk ziemlich tief. Man rühmt jedoch mit Recht die feine Zeichnung des Kopfes und die hübsche Anordnung des gewandlichen Theiles. Das grüne Kleid selbst aber sieht ganz verschossen und unfertig aus. Als Thierstücke ziehen die „Ruhe an der Tränke" und die „ländliche Scene an einem Gebirgsee mit heranziehendem Gewitter" von Schwemminger die Aufmerksamkeit auf sich. Besondere Anerkennung verdient ein vorzüglich gemaltes Architekturbild von Meklenburg in München, „die Riva dei Schiavoni in Venedig" in Sonnenuntergangsbeleuchtung, ferner die mit großer Fertigkeit gemalte Winterlandschaft von Hansch, „Tannenwald", dann das als Stimmungsbild wirksame große Gemälde von Spangenberg, „die Burg von Korinth", Schäffer's etwas kalt im Ton gehaltene Seelandschaft, Fritsch's „Waldlandschaft", die Grotte der Nymphe Egeria von Kölbl und endlich eine mehr für den wissenschaftlichen Vortrag als Illustration bestimmte, aber mit künstlerischer Gewandtheit ausgeführte Tuschzeichnung von Professor Simony, „Gletscherbild im Mount Cook auf Neu-Seeland". Ueber die von Hans Gasser ausgestellten Büsten wurde bereits berichtet.

Im österreichischen Museum sind aus dem Besitze des Hrn. V. Zandonati in Aquileja römische Bronzen, Fragmente antiker Gläser, der Torso eines Knaben, vier Fragmente von architektonischen Ornamenten und ein Fragment eines großen figürlich geschmückten Leuchterfußes (letzterer in Marmor) zur Ausstellung gekommen. In der Abtheilung für moderne Kunstindustrie ist das Taufzeug der Gräfin Waldburg, gestickt von den Klosterfrauen zum armen Kinde Jesu in Aachen, sowohl hinsichtlich der Zeichnung als auch der Ausführung höchst beachtenswerth.

Briefkasten der Redaktion: 11.—17. März: F. H., Sz. und P. P. hier: Benützt. — Oμ in Paris: Besten Dank; wir schreiben baldmöglichst. — W W. hier: Leider zu spät. — A G in Braunschweig: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Anzeiger der Recensionen über bildende Kunst.

Zu Nr. 11. **Erscheint gratis.** 18. März

Wien. Insertionsgab für die 3-gesp. Zeile 5 kr = 1 Ngr., die 2-gesp. 10 kr = 2 Ngr., ganzsp. 15 kr = 3 Ngr (excl. Stempel) 1865.

Beilagegebühr fl 3 = 2 Thlr (excl Stempel)

Notizen.

Kunstverein für Böhmen. Die Kunstausstellung des Kunstvereins für Böhmen beginnt Sonntag den 23. April und dauert bis Sonntag den 11. Juni 1865. Sämmtliche zu dieser Ausstellung bestimmten Kunstwerke haben längstens bis zum 9. April l. J. in Prag einzutreffen. Der Kunstverein für Böhmen trägt die Transportkosten (mit Ausschluß jeder Spesennachnahme) nur für rechtzeitig eintreffende Sendungen solcher Künstler, welche entweder von der unterfertigten Geschäftsleitung direkt zur Beschickung der Ausstellung geladen, oder von einem ihrer Bevollmächtigten zu derselben autorisirt sind. Zu letzterem Zwecke sind in jeder in künstlerischer Beziehung bedeutenden Stadt einige vertrauenswürdige Personen mit der nöthigen Vollmacht versehen. Künstler, welche ohne von der Geschäftsleitung direkt geladen, oder von ihr oder einem ihrer Bevollmächtigten ausdrücklich ermächtigt zu sein, die Ausstellung beschicken, haben die Transportkosten selbst zu tragen, ebenso alle Kunsthändler, Privatbesitzer, Kunstvereine u. s. w., falls dieselben zur Beschickung der Ausstellung mit einem oder dem andern Kunstwerke nicht ausnahmsweise die Bewilligung erlangt haben, welche jedoch nur in besonders berücksichtigungswerthen Fällen ertheilt wird. Desgleichen fallen die Transportkosten der mittelst Post oder Eilfahrt eintreffenden Sendungen dem Einsender zur Last und verwahrt sich der Verein ausdrücklich gegen die Zusendung von Copien oder bereits in Prag ausgestellt gewesenen Gegenständen, sowie gegen die unfrankirte Zusendung von Kupferstichen, Lithographien u. dgl. m. Unfrankirte Briefe werden zurückgewiesen. Die näheren, die Zusendung und die Rechte und Pflichten der Einsender betreffenden Bestimmungen sind aus den Einladungsbriefen zu ersehen, und findet sich der Vorstand nur noch abermals in Erinnerung zu bringen veranlaßt: 1. daß die Preise der aus andern Theilen der österr. Monarchie nach Prag gehenden Kunstwerke jederzeit in österr. W. B. V. anzugeben sind, widrigenfalls sich die Einsender bei Angabe anderer Währungen die Coursberechnung der Geschäftsleitung gefallen zu lassen haben; 2. daß alle jene Einsender, die nicht Mitglieder des Kunstvereines für Böhmen sind, und daher nicht schon als solche zu dessen Regiefond beitragen, im Falle des Verkaufes ihrer Werke auf der Ausstellung, sei es an den Verein oder an Private, 5 Perzent vom Verkaufspreise behufs der leichteren Deckung der jährlich immer größer werdenden Transportkosten beizutragen, d. i. zu diesem Zwecke einen 5perc. Abzug von dem Verkaufspreise zu erleiden haben; 3. daß jeder die Ausstellung beschickende Künstler das Vervielfältigungsrecht des von ihm eingesendeten Kunstwerkes schon durch die bloße Einsendung an den Verein für den Fall abtritt, wenn dasselbe auf der Ausstellung verkauft und sodann zum Gegenstande eines Vereinsblattes gewählt werden sollte.

Preisausschreibung. Die königl. Akademie der Künste in Berlin erläßt folgende Kundmachung: Die diesjährige Konkurrenz um den Preis der Michael-Beer'schen Stiftung für Maler und Bildhauer jüdischer Religion ist diesmal für Bildhauer bestimmt. Bei den einzusendenden Werken ist die Wahl des Gegenstandes dem Ermessen des Konkurrenten überlassen, die Komposition kann in einem runden Werk oder Relief, in Gruppen oder einzelnen Figuren bestehen, nur müssen dieselben ganze Figuren enthalten, und zwar für runde Werke nicht unter 3 Fuß, das Relief aber soll in der Höhe nicht unter 2½ und in der Breite nicht unter 3 Fuß messen. Der Termin für die Ablieferung der konkurrirenden Arbeiten an die königl. Akademie ist auf den 13 Juli d. J. festgesetzt und haben nach den Bestimmungen des Statutes die Konkurrenten gleichzeitig einzusenden: 1. eine in Relief modellirte Skizze, darstellend den Besuch der drei Männer bei Abraham nach 1. Mos., Kap. 18., V. 1—3; 2. einige Studien nach der Natur, welche zur Beurtheilung des bisherigen Studienganges des Konkurrenten dienen können. Die eingesandten Arbeiten müssen von folgenden Attesten begleitet sein: 1. daß der namentlich zu bezeichnende Konkurrent sich zur jüdischen Religion bekennt, ein Alter von 22 Jahren erreicht hat und Zögling einer deutschen Kunstakademie ist; 2. daß die eingesandten Arbeiten von dem Konkurrenten selbst erfunden und ohne Hilfe von ihm selbst ausgeführt worden sind, in welcher Rücksicht jedoch eine nachträgliche Prüfung für nöthig befunden werden kann. Der Preis besteht in einem einjährigen Stipendium von 750 Rthrn. zu einer Studienreise nach Italien unter der Bedingung, daß der Prämiirte sich acht Monate in Rom aufhalte und unter Beifügung eigener Arbeiten der königl. Akademie halbjährig über seine Studien Bericht erstatte. Die Zuerkennung des Preises erfolgt in der öffentlichen Sitzung der königl. Akademie am 3. August d. J.

Allgemeine Industrie- und Kunstausstellung in Paris. Wie bereits früher verlautet, soll mit der im Jahre 1867 zu Paris beabsichtigten internationalen Ausstellung von Ackerbau- und Industrie-Erzeugnissen auch eine allgemeine Kunstausstellung verbunden werden. Das kaiserliche Dekret, vom 1. Februar d. J., enthält hierüber die nähere Bestimmung, daß diese allgemeine Kunstausstellung gleichzeitig mit der Ackerbau- und Industrie-Ausstellung am 1. Mai 1867 eröffnet und am darauffolgenden 30. September geschlossen werden soll. Die Bedingungen, unter welchen die Ausstellung statt haben wird, werden durch ein weiteres Dekret bekannt gegeben werden.

Eingegangene Neuigkeiten.

Benndorf, O., Das Museum der Gypsabgüsse nach Antiken zu Pforte. Naumburg 1864. 45 S. 8.

Engel, Otto., Die Bekleidungskunst. Ein Beitrag zur Aesthetik. Nordhausen, A. Büchting. 1865. 8.

Förster, Dr. Ernst, Reise durch Belgien nach Paris und Burgund. Leipzig, T. O. Weigel. 1865. VIII u. 220 S. 8.

Grimm, Herman, Neue Essays über Kunst und Literatur. Berlin, Dümmler'sche Verlagsbuchhandlung. 1865. 8.

Jacobi, Victor, Neue Deutung der beiden nackten Knaben auf Holbein's Madonna und anderer Momente im Dresdener Gemälde. Nebst Bemerkungen über Madonnenbilder überhaupt und das Sixtinische in Dresden und das Deger'sche in der alten Jesuitenkirche zu Düsseldorf insbesondere. Leipzig, R. Weigel. 1865. 14 S. 8.

Wolff, Fr., Album von Ostasien. Düsseldorf und M.-Gladbach, A. Spaarmann. 60 S. gr. 4 mit vielen farbigen Illustrationen. Ohne Jahreszahl.

Wolzogen, Alfr. Frh. v., Rafael Santi. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, Brockhaus. 1865. VIII u. 206 S. 8.

Nachdem d.r Sekretär des Oesterreichischen Kunstvereines seine Stelle niedergelegt und gebeten hat, ihn möglichst bald von seinem Dienste zu entheben, so wird die Stelle eines

Sekretärs

des Oesterreichischen Kunstvereines,

womit ein Jahresgehalt von

1800 Gulden öst. Währ.

verbunden ist, hiemit ausgeschrieben und die Herren Bewerber eingeladen, ihre mit den Nachweisen ihrer Befähigung zu dieser Stelle belegten Gesuche längstens bis Ende März d. J. in der Kanzlei dieses Vereines versiegelt, und als „Bewerbungsgesuche um die Sekretärsstelle" bezeichnet zu überreichen.

Der Verwaltungsrath
des Oesterreichischen Kunstvereines
in Wien.

Im Verlage von Hermann Schultze in Leipzig ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Unger, M.

Kritische Forschungen

im Gebiete der Malerei alter und neuester Kunst.

Ein Beitrag zur gründlichen Kenntniß der Meister.
(Supplement zu seinem Werke:

„Das Wesen der Malerei."

gr. 8., geheftet, Preis: 2 Rthl.

Die öffentliche Versteigerung

des I. Theiles der

J. B. Pasqualati'schen großen Sammlung

von

Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten aller Zeiten und Schulen,

beginnt

Montag, 27. März, Nachmittag von 4—8 Uhr.

Kataloge sind durch uns zu beziehen. — Die uns übergebenen Aufträge werden auf's Beste ausgeführt.

Miethke & Wawra,
Kunsthändler.
Wien, Plankengasse 7.

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig**.

Geschichte der Architektur

von den

ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Dargestellt von

Dr. Wilhelm Lübke,

Professor der Kunstgeschichte am eidgen. Polytechnicum in Zürich.

Dritte umgearbeitete und stark vermehrte Auflage.

gr. Lex.-8. Mit 600 Holzschnitten.

Erste bis vierte Lieferung.

Diese neue Auflage des anerkannt trefflichen Werkes erscheint in 16—18 Lieferungen à 10 Ngr. = 60 kr. ö. W.

Der Subscriptionspreis für das ganze Werk wird trotz der bedeutenden Vermehrung des Umfangs und der Abbildungen sich nur um ein Geringes höher stellen als bei der früheren Auflage und keinenfalls den Betrag von 6 Thlrn. überschreiten. Dagegen bleibt eine Erhöhung des Preises nach Erscheinen der letzten Lieferung vorbehalten.

Kunsthistorische Vorlesungen von W. Wymetal.

I. Vorlesung (20. März). **Italiener.** Die venetianische Schule: Tizian, Giorgione, Moretto, Veronese, Tintoretto.

II. Vorlesung (23. März). **Italiener.** Lionardo da Vinci, Perugino, Raffael, Correggio. — Die Carracci. Guido Reni.

III. Vorlesung (27. März). **Spanier.** Murillo, Velasquez, Careñon. — **Franzosen:** Poussin, Claude Lorrain.

IV. Vorlesung (30. März). **Niederländer.** Die holländische Schule: Rembrandt van Ryn. Genre-Maler. Thiermaler. Landschaften. Blumen und Stillleben.

V. Vorlesung (3. April). **Niederländer.** Die Schule von Brabant: Rubens, van Dyck, Jordaens. Schlachtenmaler.

VI. Vorlesung (6. April). **Deutsche.** Holbein, Dürer, Cranach. — Anhang: Altdeutsche und altniederländische Schulen.

Diese Vorlesungen finden an den bezeichneten Tagen (Montag und Donnerstag) im Hörsaale der II. Klasse des k. k. akademischen Gymnasiums von 7—8½ Uhr Abends statt. Karten für Herren und Damen zu sämmtlichen sechs Vorlesungen kosten 5 fl. öst. W. und sind in den Kunsthandlungen von **Artaria & Comp.**, **Miethke & Wawra** und **A. Posonyi**, ferner in den Buchhandlungen von **W. Braumüller**, **K. Czermak** und **Carl Gerold's Sohn**, endlich bei den **Portieren** der k. k. Universität und des k. k. akademischen Gymnasiums zu haben.

Alle in diesem Blatte angezeigten Werke sind durch meine Buchhandlung zu beziehen. Karl Czermak, Schottengasse 6.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 12. Vierter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 25. März 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Der bedauerliche Zustand der Münchener Pinakothek.

Von G. F. Waagen.

Unter den Männern, welche sich mit einem genauen Studium der Kunstwerke abgeben, möchten sich nur wenige befinden, welche die Bilder der Pinakothek seit so langer Zeit kennen, wie als ich; denn ich brachte, vornehmlich des Studiums derselben wegen, die Jahre 1821 und 1822 in München zu, so daß ich, mit Ausnahme der Berliner Galerie, keine andere so genau kenne, als jene. Die später, ihrem wesentlichsten Theil nach, in dieselbe aufgenommene Boisserée'sche Sammlung aber hatte ich bereits im Jahre 1819 in Heidelberg sehr genau gesehen. Da nun solche in frischer Jugend empfangenen Eindrücke sehr bleibend zu sein pflegen, möchten auch wohl nur wenige Kunstfreunde im Stande sein, von dem Unterschiede des damaligen Zustandes der Bilder und des heutigen eine so genaue Rechenschaft geben zu können, wie ich. Obwohl ich nun bei meinen, seitdem von Zeit zu Zeit wiederholten Besuchen Münchens stets eine Verschlechterung desselben wahrgenommen, so fand ich doch, als ich, nach einer zehnjährigen Unterbrechung, mich im vorigen Jahre dort befand, zu meinem höchsten Schmerz den Zustand des Verderbens in einer Weise vorgeschritten, daß, wenn die Ursachen, welche denselben herbeiführen, nicht bald und nicht auf eine gründliche Weise beseitigt werden, diese herrliche Galerie, welche namentlich die Geschichte der niederländischen und deutschen Kunst, sowohl in ihren früheren Formen, des 14., 15. und 16., als in ihren späteren, des 17. Jahrhunderts, in einer Fülle von Meisterwerken vergegenwärtigt, wie keine andere, unfehlbar ihrem gänzlichen Untergange entgegengeht. Die Hauptursache dieses Zustandes ist darin zu suchen, daß die Pinakothek im Winter nicht geheizt wird. Als aus demselben Grunde sich der Zustand der Dresdener Galerie in dem alten Lokale von Jahr zu Jahr verschlechterte, nahm ich schon im Jahre 1840 Veranlassung, in einem Briefe an Heinrich Brockhaus *) auf das höchst Verderbliche der Aufbewahrung von Bildern in ungeheizten Räumen in nördlichen Ländern aufmerksam zu machen, indem dadurch, bei dem nothwendig im Frühjahr und im Herbst eintretenden starken Temperaturwechsel, sich in den Räumen eine Feuchtigkeit erzeugt, welche sich auf der Oberfläche der Bilder zunächst als ein bläulicher Schimmer zeigt, der, wenn nicht bald mit einem seidenen Tuche sanft abgewischt, mit der Zeit eine braune Haut bildet, die nicht allein eine völlige Verdunkelung der Bilder nach sich zieht, sondern auch in sich Risse bekommt, welche oft bis auf den Grund der Farbe gehen. Die Richtigkeit dieser Angabe wurde durch das Gutachten von vier Chemikern, welches die königl. sächsische Regierung gelegentlich des den Ständen im Jahre 1845 vorgelegten Dekrets, worauf dieselben den Neubau einer Galerie genehmigten, veranlaßt hatte, vollkommen bestätigt. Dasselbe erklärt nämlich jenen Ueberzug der Bilder für einen Niederschlag von Feuchtigkeit und findet darin die Hauptursache des fortschreitenden Verderbens. Einem in Dingen der Kunst so erfahrenen Manne, wie der Ga-

*) S. „Blätter für literarische Unterhaltung“, 1840, Nr. 43.

lerie-Direktor Dillis in München, war dieser Sachverhalt sehr wohl bekannt, und auf sein ausdrückliches Verlangen wurde daher auch bei dem Bau der Pinakothek ein Heizungsapparat eingerichtet. Wenn die Benutzung desselben sich nachmals als schädlich für die Bilder erwiesen hat, so trifft die Schuld daran lediglich den Architekten. Derselbe hat nämlich den Sälen eine so große Höhe gegeben, daß, wenn die unten hängenden Bilder sich in einer ihnen angemessenen Wärme von 10 bis 12 Grad Réaumür befinden, die am höchsten hängenden, bei der nach oben steigenden Natur der Wärme, einer ihnen höchst nachtheiligen Hitze ausgesetzt sind. Während daher, solange Dillis lebte, in der Pinakothek geheizt wurde, veranlaßte sein Nachfolger Langer, welcher sich von der zerstörenden Einwirkung der Hitze auf jene hochhängenden Bilder überzeugt hatte, daß das Heizen gänzlich eingestellt wurde. Da Langer im Jahre 1841 eintrat, so sind die Bilder der Galerie bereits seit dreiundzwanzig Jahren jenen nachtheiligen Einflüssen des Nichtheizens ausgesetzt. Obwohl sich nun diese im Allgemeinen durch eine Abnahme von Klarheit der Bilder wahrnehmen lassen, so sind doch manche Bilder und wieder manche Farben, z. B. das Lapislazuli dafür besonders empfänglich. Wenn sich auf deren Oberfläche der sogenannte Schimmel zeigt, so ist dieses ein Beweis, daß bei dem Temperaturwechsel die Luft in einem besonderen Grade mit Feuchtigkeit geschwängert gewesen ist. In Folge dessen wird das Terpentinöl als der eine Bestandtheil des Mastixfirnisses so vollständig verflüchtigt, daß der darin aufgelöste Mastix, in der weißen und undurchsichtigen Farbe ganz dem Pulver gleicht, welches die zerriebenen Mastixthränen geben. Die Richtigkeit dieses Sachverhaltes geht daraus hervor, daß, wenn man ein solches, ganz weiß gewordenes Bild mit mäßig erwärmtem Terpentinöl übergeht, in Folge der Sättigung des Mastixes jene weiße Oberfläche ganz verschwindet, wodurch freilich, wenn sich schon jene oben erwähnte braune Haut gebildet hat, diese keineswegs beseitigt wird.

Daß man, bei Wahrnehmung des mehr und mehr um sich greifenden verderblichen Zustandes so vieler Bilder in der Pinakothek in München auf Mittel gedacht hat, demselben Einhalt zu thun, verdient gewiß nur das größte Lob. Diejenigen, welche der Ansicht sind, ein solches in dem Pettenkofer'schen Verfahren gefunden zu haben, befinden sich indeß in einem großen Irrthum. Bei meinem vorrigjährigen Besuche Münchens sah ich nämlich dort das treffliche, auch in meinem Handbuche über die deutschen und niederländischen Malerschulen angeführte Bild des G. Terburg (No. 470. der Cabinette), welches nach der Mittheilung des Hrn. Konservators Ignaz Frey erst im Juni des Jahres 1863 nach dem Pettenkofer'schen Verfahren behandelt worden war, in einem Zustande allgemeiner Verdunkelung und unter jener braunen, mit unzähligen Rissen bedeckten Haut. Wenn mithin ein Bild, welches, wie ich nach anderen, erst neuerdings jenem Verfahren unterworfenen Bildern schließen muß, völlig klar geworden, in Folge der verderblichen Einflüsse des Temperaturwechsels schon nach wenig mehr als einem Jahre in einem so hohen Grade in den alten Zustand der Verderbniß gerathen ist, so erhellt hieraus, daß jenes Verfahren für Bilder in dem nichtgeheizten Lokal der Pinakothek durchaus auf keinen günstigen Erfolg von einiger Dauer zu rechnen hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach würde die durch jenes Verfahren hervorgebrachte Klarheit in Galerien, wie die zu Dresden oder Berlin, wo durch mäßige Heizung jener starke Wechsel der Temperatur vermieden wird, länger, aber sicher nicht auf die Dauer vorhalten. Zu meinem größten Bedauern aber fand ich jenes schöne Bild des Terburg, welches ich früher als völlig erhalten gekannt, nicht allein so völlig versunken, sondern auch in dem Kopfe des Mädchens, welchem der Trompeter den Brief übergibt, stark verwaschen. Da ich den Zustand des Bildes nicht unmittelbar vor der Anwendung des Pettenkofer'schen Verfahrens gekannt habe, so kann ich natürlich nicht beurtheilen, ob und welchen Antheil dasselbe an jenem Zustande hat. Daß indeß in einzelnen Fällen die Lasuren der alten Bilder durch jenes Verfahren angegriffen werden, geht unumstößlich aus dem Gutachten*) eines so trefflichen und erfahrenen Restaurators, wie des Directors der kaiserlichen Galerie im Belvedere zu Wien, Hrn. Engert, hervor. Da es fest steht, daß bei jenem Verfahren die Ausdünstungen von Alkohol eine Hauptrolle spielen, kann dieses jeden, welcher aus Erfahrung weiß, wie stark die Wirkung des Alkohols auf Oelbilder ist, und daß vorzugsweise durch eine unvorsichtige Anwendung desselben Hunderte von trefflichen Bildern verdorben worden sind, durchaus nicht Wunder nehmen. Jedenfalls kann jenes Verfahren ohne Gefahr für die Bilder nur von einem erfahrenen und gewissenhaften Restaurator in Anwendung gebracht werden. Wenn jener durch den oft wiederholten, starken Temperaturwechsel erzeugte Zustand der Verderbniß nicht schon weit vor-

*) „Recensionen", 1864, S. 181 und 197.

geschritten ist, so stehen dem einsichtigen und gewissenhaften Restaurator allerdings Mittel zu Gebote, die Herstellung eines Bildes durch Abnahme jener braunen Haut ohne Beeinträchtigung seiner Originalität zu bewirken. Auch werden auf solche Art hergestellte Bilder, denselben verderblichen Einwirkungen von neuem ausgesetzt, ihnen länger widerstehen, als die nach dem Pettenkofer'schen Verfahren behandelten, doch müssen sie denselben ebenfalls mit der Zeit wieder unterliegen.

In dem Nachsinnen, wie wohl diesem furchtbaren Uebel zu steuern sein möchte, kam ich auf den Gedanken, daß es doch dasselbe jedenfalls sehr vermindern müßte, wenn man wenigstens mäßig heizte, so daß die am höchsten hängenden Bilder etwa nur einer Wärme von zwölf Grad ausgesetzt wären, wodurch der Abstand des Temperaturwechsels im Frühjahr und im Herbst doch um Einiges ermäßigt werden würde. Der Konservator Hr. Gündter, welchem ich diesen Gedanken mittheilte, sagte mir indeß, daß, wie man auch heizen möge, der Temperaturwechsel innerhalb jeder vier und zwanzig Stunden so stark sei, daß derselbe in seiner beständigen Wiederholung noch nachtheiliger auf die Bilder einwirke als jene, doch in einem Jahre nur zweimal eintretenden, starken Temperaturveränderungen. Genau durch eigene Anschauung mit dem Kunstschatz an Gemälden bekannt, welcher in Europa, mit Ausnahme Spaniens, in den verschiedenen Galerien und den bedeutendsten Privatsammlungen vorhanden ist, sehe ich mich im Stande, das Verhältniß zu beurtheilen, in welchem sich die Bilder der Pinakothek zu diesem ganzen übrigen Schatz befinden, und da stellt sich dasselbe so günstig heraus, daß der Verlust derselben nicht bloß für Bayern und für Deutschland, sondern für die ganze gebildete Welt ein unermeßlicher und schlechthin unersetzlicher sein würde. Jene Aeußerung des Hrn. Gündter erfüllte mich daher mit dem größten Schmerze, spornte mich aber auch zu neuem Nachsinnen über Mittel und Wege an, um jenem Verluste vorzubeugen, und in der That glaube ich diese jetzt gefunden zu haben. Da für die, ebenfalls von Klenze erbaute, Ermitage zu St. Petersburg ganz ähnliche Bedingungen bestehen, die Säle der Bildergalerie mindestens so hoch sind, wie die in der Pinakothek, das Klima aber noch ungleich rauher, als das von München ist, in der Ermitage aber ungeachtet der Heizung mit erwärmter Luft, welche ja dort noch viel nöthiger ist, die Bilder derselben sich im Ganzen in einem guten Zustande befinden, so geht daraus unabweislich hervor, daß jene täglichen großen Unterschiede der Wärme beim Heizen der Pinakothek auf einer mangelhaften Anlage der Heizung und vielleicht auch der Ventilation beruhen. Es ist daher dringend zu rathen, daß so bald als möglich ein mit solchen Anlagen vertrauter Architekt, nachdem er sich genau von dem Heizapparat in der Pinakothek unterrichtet, von Seiten des Staates nach Petersburg geschickt werde, um die entsprechenden Anstalten in der Ermitage zu studiren, und demzufolge die nöthigen Veränderungen in der Pinakothek vorzunehmen. Außerdem aber wären, um die angemessene Wärme von 10—12 Grad Réaumür für die tiefer hängenden Bilder zu ermöglichen, die am höchsten hängenden Bilder etwas mehr herunter zu bringen. Ein Aehnliches ist auch auf meinen Vorschlag in der Ermitage geschehen, und zwar nicht allein um dieselben keinem großen Grade von Wärme auszusetzen, sondern vornehmlich, um sie auf eine so edler Kunstwerke würdige Weise sehen zu können. Klenze betrachtete die Werke der größten Meister lediglich als Dekorationen seiner höchst stattlichen Räume, und erreichte auch seinen Zweck, dadurch zu imponiren, bei dem großen Publikum im vollsten Maße. Für die verhältnißmäßig kleine Zahl derer, welche sich bei Betrachtung eines Bildes nicht mit dem allgemeinsten Eindruck begnügen, sondern, was einer der höchsten Genüsse ist, in den Geist des Meisters bis in sein feinstes Geäder eindringen, und auch seine Ausdrucksweise, seine Handschrift kennen lernen wollen, sind so hoch hängende Bilder so gut wie verloren. Hiezu kommt nun noch in der Pinakothek, wie in der Ermitage, daß bei der sehr hohen Anlage der Beleuchtung von oben das im günstigsten Winkel einfallende Licht noch die Kurve der Gewölbe trifft, das zu den in angemessener Höhe hängenden Bildern gelangende Licht aber in einem so spitzen Winkel einfällt, daß dadurch eine stumpfe, kellerartige Beleuchtung hervorgebracht wird. Dieses macht sich am unangenehmsten in dem ersten Saal bemerkbar, welcher die Meister der alt-deutschen Schule enthält, so daß ich mich sehr glücklich fühle, Geist und Art derselben mir in dem früheren, so anspruchslosen Lokal im Hofgarten angeeignet zu haben. In dem neuen Prachtbau ist hierauf gänzlich zu verzichten. Um aber jene Veränderung bei den in so ungebührlicher Höhe hängenden Bildern zu erreichen, wären, wie dieses schon früher vorgeschlagen worden, die Räumlichkeiten des Kupferstichkabinets zu denen für die Bilder zu ziehen, da sich für dasselbe leicht andere ermitteln lassen werden, oder schlimmsten Falls eine Anzahl minder bedeutender Bilder ganz zu ent-

fernen. Um nun aber für die Zeit, welche bestenfalls bis zur Ausführung jener Maßregeln verstreichen wird, das Fortschreiten des Verderbens möglichst aufzuhalten, wäre es dringend wünschenswerth, daß auf jenes blaue Anlaufen der Bilder genau geachtet, und, wo sich dasselbe zeigt, das betreffende Bild sogleich mit einem seidenen, oder sammetnen Tuch sanft abgerieben würde, wodurch die Bildung jener braunen Haut um eine leichte neue Schicht vermindert wird. Ich kann nicht glauben, daß dieses bisher mit der gehörigen Sorgfalt geschehen ist, da manche Bilder sonst nicht so weit in dem Zustande der Verderbniß fortgeschritten sein könnten.

Wenn nun schon das Nichtheizen des Lokals die Hauptursache der Abnahme eines erwünschten Zustandes der Bilder in der Pinakothek ist, so ist sie doch leider keineswegs die einzige. Anstatt, wie bei allen in nordischen Ländern befindlichen Bildergalerien, einen parquettirten Fußboden zu wählen, welcher sich schon wegen der größeren Wärme empfiehlt, hat Klenze es beliebt, einen aus Kalk und anderen Bestandtheilen gemischten anzuwenden, wie man ihn häufig in Italien antrifft. Leider ist die Mischung desselben so wenig dauerhaft ausgefallen, daß die Oberfläche desselben sich in Staub auflöst, ja neuerdings sogar große Stücke sich auflockern und ablösen. Die unausbleibliche Folge hievon ist, daß der besonders von den Krinolinen der Damen in Masse aufgeregte, sehr feine Kalkstaub sich auf den Bildern ablagert und in einer Weise in die feinen Risse derselben eindringt, welche eine für die Bilder unschädliche Entfernung des Staubes äußerst schwierig macht. Auf das schleunigste sollte man daher einen Saal und eine entsprechende Zahl von Kabinetten schließen und jene Fußböden durch ein hölzernes Parquett ersetzen.

Möchten diese Bemerkungen, welche mir nur die wärmste Liebe zu jener herrlichen Galerie und der sehnliche Wunsch nach deren Erhaltung eingegeben haben, an den betreffenden Stellen eine recht baldige Berücksichtigung finden, denn für jeden Sachverständigen ist hier periculum in mora!

Pariser Kunstbericht.

Gesammtausstellung der Werke Flandrin's. — Eugène Devéria †. — Von der Akademie. — Der Herzog von Morny und sein Konservator.

E. P. Die sehr glückliche Idee, die Werke kürzlich verstorbener Künstler in Gesammtausstellungen zu vereinigen, welche in den letzten Wochen des abgelaufenen Jahres mit der Ausstellung der Arbeiten von Delacroix das erste Mal zur Ausführung kam, hat gegenwärtig seine erste Wiederholung mit den Werken Flandrin's gefunden. Hippolyte Flandrin war unter den französischen Künstlern der letzten Epoche derjenige, welcher am wenigsten jenes eigenthümliche Gepräge an sich hatte, welches Kunst und Künstler in Frankreich zu zeigen pflegen. Er besaß etwas von dem Ernst und der Weihe eines Cornelius, eines Overbeck, ohne jedoch bis an die Höhe der Intentionen dieser Beiden heranzureichen; er malte mit frommer Inbrunst, mit Gläubigkeit und gestattete den Farben nicht mehr, als die Linien der Zeichnung hervorzuheben. Flandrin kam jung nach Paris, zunächst in das Atelier des Historienmalers Hersent. In diesem Atelier ging es lustig her; der Meister verstand sich auf die Kunst, heiter zu leben, und seine Schüler eiferten ihm hierin bestens nach. Flandrin war timid, still, fromm; das laute Lachen erschreckte ihn, die gewagten Scherze, die mit unterliefen, empörten ihn und die moderne Historie, die hier gemalt wurde, entsprach seinem Gemüthe nicht. Er flüchtete sich in das Atelier Ingres', aus dem er eigentlich erst mit seinem Tode ausschied. Flandrin verehrte seinen neuen Meister, aber trotz alledem schien ihm dessen Behandlung der Kunst noch immer zu weltlich, zu frivol. Ganz im Stillen nahm er sich die Klassicität David's zum Vorbilde und übertrug dessen antikes Pathos auf die christliche Legende. Er nahm die Götter und Helden des Klassikers der ersten Kaiserzeit, verwandelte das Olympische, das Kraftbewußtsein ihrer Züge in Verklärung und Ergebenheit, legte ihnen reicheren und züchtigeren Faltenwurf um die Schultern, Palmenzweige und Kruzifixe statt Schwertern und Donnerkeilen in die Arme, und verwandelte so die Helden Homer's und die Gestalten Ovid's in christliche Heilige. Das Bedeutendste, was Flandrin geschaffen, ist demnach an den Kirchenwänden zu suchen. In Paris sind es die Kirchen Saint-Séverin, Saint-Vincent-de-Paul und Saint-Germain-des-Prés; in Nimes Saint-Paul und in Lyon die Kirche von Ainay. Die zahlreichen Fresken, welche Flandrin in diesen Kirchen gemalt, ließen sich allerdings nicht in den Ausstellungssaal der Schule der schönen Künste übertragen, dafür hat man aber die Entwürfe dieser Fresken und die Studien zu den Entwürfen fast vollständig dort aufgestellt. Es ist erstaunlich, mit welcher riesigen Geduld und welcher minutiösen Gewissenhaftigkeit Flandrin arbeitete; jede

einzelne Figur ist drei, viermal komponirt, jede Kopfhaltung, jedes Ausschreiten, jede Muskelstreckung separat probirt und schließlich die angenommene Stellung mit einer Sorgfalt ausgearbeitet, als handelte es sich um Miniaturen für ein Missale und nicht um eine Farbenskizze für einen Freskenentwurf. Die Frömmigkeit der Flandrin'schen Schöpfungen wurde bereits erwähnt, es ist wohl kaum nöthig, besonders zu betonen, daß er alles Sinnliche von seinen Kompositionen fernhielt. Das Bestreben Flandrin's, vom Profanen zu abstrahiren, geht soweit, daß er in seinen biblischen und Legenden-Bildern, welche nicht blos eine einzelne Figur, sondern eine Gruppe von Personen darstellen, die für einen gemeinschaftlichen Zweck interessirt sind, oder unter dem Einfluße derselben Ursache handeln, die verschiedenen Figuren möglichst fremd nebeneinander stellt, alle scenischen Behelfe, alle erklärenden Nebensachen vermeidet und sich auf die unentbehrlichsten Attribute und die kirchlichen Traditionen beschränkt. Dadurch erhalten aber seine religiösen Kompositionen etwas Ascetisches, eine Strenge, die in vergangene Jahrhunderte zurückzugreifen scheint und durch die von Flandrin beliebte Art der Freskomalerei auf Goldgrund nur noch mehr hervorgehoben wird.

Was Flandrin außer den Kirchenfresken noch an historischen Kompositionen zurückgelassen hat, ist bald aufgezählt. Die Ausstellung enthält zehn Gruppenbilder in Oel, und diese dürften wohl so ziemlich alles Bedeutende enthalten, was von Flandrin in dieser Richtung geleistet wurde. Das schönste Bild darunter ist wieder ein Kirchenbild, Saint Clair, die Blinden heilend, Altarblatt der Kathedrale zu Nantes. Ein Versuch Flandrin's, die „göttliche Komödie" zu illustriren, wurde nach dem ersten Bilde, „Dante, von Virgil geführt, tröstet die Seelen der Neidischen", wieder aufgegeben. Der Künstler hielt sich streng an den Wortlaut der Schilderung Dante's und sein Eifer erlahmte wahrscheinlich an der Nothwendigkeit, den handelnden Personen die erklärende Staffage zu geben. Von Jugendarbeiten Flandrin's ist der „Theseus, von seinem Vater erkannt" diejenige, welche ihm den Römerpreis eintrug, Zug für Zug David'schen Modellen nachgebildet; ebenso zeigen auch der „Polites auf dem Schlachtfelde der Griechen", „der Knabe am Meeresstrande" und der „junge Schäfer" den Einfluß dieses Meisters auf den jungen Künstler. Ein Bild Flandrin's wirkt überraschend, fast befremdend neben den übrigen, es heißt „die Schäfer des Virgil" und stellt das Glück der arkadischen Aera mit warmen Zügen, ja sogar mit einiger, wenn auch noch so zarter Sinnlichkeit dar. Dafür ist es aber so matt in der Farbe und so trübe in der Beleuchtung gehalten, als hätte sich Flandrin dieser heiteren Anwandlung, dieser menschlichen Regung geschämt; gleichsam zur Buße malte er bald darauf einen „Euripides, seine Tragödien schreibend", der ebenso gut ein St. Johannes sein könnte, der seine Apokalypse schreibt. Die größte Zahl der Oelmalereien Flandrin's besteht aus Porträts. Ueber fünfzig wurden zusammengebracht und noch eine ziemliche Zahl ist zu weit entfernt, um gelegentlich dieser Ausstellung herbeigeschafft werden zu können. In den Porträts wird Flandrin eine Specialität für alle Zeiten bleiben; er malte seine Modelle mit jenem Ernst, jener Scheu vor der Sinnlichkeit, die seine Kirchenbilder kennzeichnet. Auffallend ist es, daß von allen den vielen Frauenköpfen, die Flandrin malte, kein einziger Anspruch auf Schönheit machen darf; alle haben etwas Geistvolles, Gedankentiefes, aber sehr vielen mangelt die gewöhnlichste weibliche Anmuth. Flandrin bestand strenge auf seinen Anordnungen in Betreff des Kostüms, alle Damen sind in schwarzen Kleidern dargestellt, die bis unter das Kinn reichen, die meisten haben noch eine Mantille, oder einen Pelz über die Schultern geworfen, der alle Formen völlig verhüllt. Nur bei drei Porträts machte Flandrin eine Ausnahme von seiner klösterlichen Regel: eine junge Frau malte er im grünen Kleide, einem blutjungen blonden Mädchen gestattete er ein blaues Kleid und einem anderen sogar ein weißes! Die Männer, welche Flandrin malte, sind zumeist Advokaten in schwarzer Robe oder sonst gesetzte Persönlichkeiten in schwarzem Frak und weißer Kravatte. Die besten Porträts sind die des Barons James Rotschild, des Prinzen Napoleon und Napoleon's III.; letzteres ist das bestgetroffene unter allen Bildern des Kaisers, die bis jetzt existiren. Flandrin starb, während er Studien zu einer großen christlichen Allegorie machte, welche wohl sein bedeutendstes Oelbild geworden wäre; ausgeführt hat er davon nur zwei Knabenköpfe, welche irgend einer frommen Gruppe zugedacht sein mochten.

Die Romantiker unter den französischen Malern haben in jüngster Zeit wieder einen großen Verlust erlitten: Eugene Devéria starb zu Paris in den ersten Februartagen. Devéria war der populärste Maler in Frankreich, weniger durch seine Gemälde, die übrigens auch geeignet sind, diese Popularität zu rechtfertigen, als vielmehr durch seine eigenthümliche persönliche Er-

scheinung. Excentrisch, wie es nur ein Romantiker sein kann, brachten ihn die Uebergriffe des Katholizismus in eine derartige Aufregung, daß er sich entschloß, zum Kalvinismus überzutreten. Er hatte eine imponirende Gestalt, einen schöngezeichneten Kopf und ein sonores Organ; dies führte ihn auf die Idee, selbst als Apostel seines neuen Glaubens zu figuriren. Er ließ sich den Bart wachsen, kleidete sich auffällig und zog predigend von Dorf zu Dorf. Devéria war aber zu viel Lebemann, um seine Rolle stets mit dem nöthigen Ernst durchzuführen, das Volk war weniger erbaut als erheitert und die Bauern von Béarn hielten ihn für einen lustigen Grandseigneur, der seinen Scherz mit ihnen haben wolle. Unter seinen Bildern ist „die Geburt Heinrich's IV." am meisten bekannt; es nimmt unter den Gemälden des Luxembourg einen ehrenvollen Platz ein. Der jüngere Achille Devéria, als Archäolog und Konservator der Kupferstichsammlung der kaiserlichen Bibliothek bekannt, ging dem „Apostel" mehrere Jahre voran.

Die hiesige Akademie der schönen Künste ist vollauf beschäftigt, die Konkursausstellung für den Römerpreis vorzubereiten. Diesmal werden alle Gemälde zugelassen, daher auch keine Parallelausstellung der Malkontenten zu erwarten ist, wie sie im vorigen Jahre stattfand. An der Akademie eröffnet Farochon einen neuen Kurs, die Edelsteine zu graviren.

---

m. — Am 13. d. M. ist hier, natürlich mit großem Gepränge, der arme Duc de Morny begraben worden. Für den Kaiser, für den Staat, für die Kunst ein empfindlicher Verlust! So viel auch vom Standpunkte der Moral gegen den Mann einzuwenden war, seine liebenswürdige Persönlichkeit, seine Welt- und Menschenkenntniß, sein Geist, sein Takt, die Eigenschaften, die er in seiner öffentlichen Stellung entwickelte, wo er in zehn Jahren vom Präsidentenstuhl nie ein Wort fallen ließ, das nicht an seiner Stelle gewesen das Alles machte seinen Verlust für jedermann gleichsam zu einem persönlichen und die Theilnahme war groß. Für die Kunst war er, ohne gerade tiefes Verständniß zu haben, sein Leben lang leidenschaftlich eingenommen. Man hat ihm immer nachgesagt, daß er, wie in so Vielem, auch in Bildern spekulirt habe. Er hat auch wirklich mehreremal ganze Sammlungen angekauft und dann wieder versteigern lassen. Seit jedoch die politischen Dinge sich zu seinen Gunsten gewendet und er eine der hervorragendsten Stellen in Frankreich eingenommen, hat er sich angelegen sein lassen, eine Bildersammlung in großartigem Maßstab anzulegen, worin die niederländische und die französische Schule, die alte und die neue, glänzend vertreten sind. So besaß er z. B. ein Halbdutzend Bildchen von Meissonier, was schon ganz allein ein Vermögen ausmacht. Auf jeder Ausstellung kaufte er Bilder an und ich kenne mehrere Künstler, die auch dieses Jahr wieder auf ihn rechneten. Man will jetzt schon wissen, daß der Kaiser den Beschluß gefaßt hat, die Bildergalerie anzukaufen und an Ort und Stelle in dem Hotel der Präsidentschaft des gesetzgebenden Körpers als Staatseigenthum zu belassen. Es wäre dieses zu wünschen, es will mir aber sehr problematischer scheinen. An dem Tage, an welchem Hr. v. Morny begraben wurde, starb durch ein seltsames Zusammentreffen Hr. Messre, der Expert und Konservator der Galerie de Morny, der seit dreißig Jahren für den verstorbenen Herrn Bilder gesammelt, und von ihm verwendet worden war. Ohne wissenschaftliche, noch sonst seine gesellschaftliche Bildung wußte der Verstorbene, durch natürliche Anlagen, durch scharfe Unterscheidungs- und Beobachtungsgabe, unter den Pariser Bilderkennern und Experten eine hervorragende Stellung sich zu erobern. Auch in Deutschland, in den Städten am Rhein und in den Niederlanden hatte er sich einen guten Namen gemacht.

Korrespondenz-Nachrichten.

⊙ Stuttgart. („Der Taschenspieler" von Knaus. Plastisches. Ein neues Bild von Rustige. Adresse an L. Pfau.) Hier ist gegenwärtig das bereits zu hohem wohlverdientem Ruhm gelangte neueste Gemälde: „Der Taschenspieler" von Knaus ausgestellt und erfreut sich eines außerordentlichen Beifalls. Das Bild, mit seinem populären, von jedermann leichtbegriffenen Gegenstande und mit jener Virtuosität gemacht, welche den Eindruck des so Seinmüssenden und nicht anders Seinkönnenden hervorbringt, gehört jedenfalls zum Besten, was Knaus je produzirt hat und übertrifft namentlich die „Kindtaufe" bei Weitem. Der Künstler hat besonders in der Wahl des dargestellten Moments einen überaus glücklichen Wurf gethan, denn der Kunststückchen, die unser Taschenspieler seinem Publikum vorzugaukeln versteht, gibt es gar manche, aber gewiß keines, das so überraschend und allgemein wirkt, wie diese zauberhafte Produktion lebender Kanarienvögel aus dem Hute eines der das Publikum bildenden Bauern. Der Taschenspieler selbst, eine ausgemergelte donquichoteartige Gestalt, gehört mit Leib und Seele jenen auf Jahrmärkten und Volksfesten herumziehenden Künstlervagabunden an, wie sie in ihrem armseligen buntscheckigen Flitterstaat jedermann bekannt sind. Knaus hat ihn trefflich charakterisirt

und sowohl in der geschmeidigen Haltung des zu akrobatischen Künsten befähigten Körpers, als auch im Ausdruck des verschmitzten, über den gelungenen Effekt des Experiments triumphirenden Mienenspiels das Außerordentliche geleistet. Gleich meisterhaft ist der Eindruck, den das Kunststück in der verschiedenartigsten Weise auf die sämmtlichen Schaulustigen ausübt, zur Geltung gebracht und mit einer eminenten innerlichen und äußerlichen Wahrheit aus dem Leben reproduzirt. Freude, Ueberraschung, Staunen, welches sich bis zum starren Entsetzen und Glauben oder Aberglauben an Geisterspuk und Höllenkünste steigert, alle diese seelischen, vom Augenblick provozirten Momente sind auf's geistreichste verkörpert und erregen deshalb unsere Bewunderung der Kunstfertigkeit des Meisters Knaus in ebenso hohem Grade, wie es das Vogelspiel des Taschenkünstlers auf sein Publikum vermag. Die Scene selbst ist in eine Scheune verlegt, wo das aufgestapelte Heu zu weichen Logensitzen ersten und zweiten Ranges reichlichst von Landleuten jedes Alters benutzt wird. Was die technische Durchbildung des Bildes anbelangt, so leistet es, wie gesagt, das non plus ultra. Das feinste Verständniß der Form und Farbe, ungezwungen und naturwahr in Bewegung und Zeichnung der einzelnen Gestalten, trefflich Gruppirung und Vertheilung der Licht- und Schattenmassen, nirgends ein Anlehnen an diesen oder jenen Meister, nirgends ein Kokettiren mit Farben oder wohlfeiler Effekthascherei — kurz, auch der raffinirteste Nergler und Haarspalter wird veranlaßt, seine kritische Sonde bei Seite zu legen und mit uns einzustimmen in den Ausspruch: das ist einmal ein echtes vollendetes Kunstwerk! — Da das Bild von hier zur Ausstellung nach Wien geht, so werden Sie dort selbst Gelegenheit haben, sich zu überzeugen, daß wir nicht zu viel des Lobes gespendet haben. — Der aus Oberschwaben gebürtige, in Rom lebende Bildhauer Kopf hat vom Könige den Auftrag erhalten, für den Sommersaal des hiesigen Residenzschlosses zwei Kamine aus Marmor anzufertigen. Dieselben sollen einen reichen figürlichen Schmuck erhalten, der in der mythologischen Darstellung der vier Elemente und acht Kindergenien, von welchen je vier karyatidenartig ein Kamin tragen, bestehen soll. Und zwar wird Prometheus das Feuer, Demeter die Erde, Aphrodite das Wasser (Meer) und Zephyr die Luft versinnbildlichen; außerdem werden sechs Horen eine auf dem Kamintisch angebrachte Uhr symbolisch umgeben, so daß die Zeit gleichsam alle vier Elemente beherrscht oder doch über ihnen schwebt. Bei dem bewährten Talente des mit diesem Auftrage beehrten Künstlers läßt sich ein in jeder Richtung ausgezeichnetes Werk erwarten. — Professor Rustige's neuestes Bild. „Kaiser Otto der Große schleudert nach Besiegung der Dänen den Speer in's Meer", über welches außer hiesigen Blättern die Augsburger „Allgemeine Zeitung" einen ausführlichen Bericht brachte, war kurze Zeit im Museum der bildenden Künste ausgestellt. Der König kaufte dasselbe für die hiesige königliche Staatsgalerie, der er dasselbe an seinem Geburstage zum Geschenk machte. — Dem geistreichen Verfasser der in der Beilage zur Augsburger „Allgemeinen Zeitung" veröffentlichten „artistischen Briefe", Hrn. Ludwig Pfau, hat die Württembergische Kunstgenossenschaft für seine trefflichen Darlegungen über den Werth der Kunst folgende Adresse zugehen lassen: „Hochgeehrtester Herr! Sie haben durch Ihre in der Beilage der Allg. Ztg. von Augsburg veröffentlichten „artistischen Briefe" sich nicht nur ein Anrecht auf die Anerkennung, sondern auch den vollsten Dank der gesammten deutschen Künstlerwelt gewonnen. Zum erstenmal wird den entsprechenden Regierungsorganen, sowie jedem Gebildeten gegenüber der geistige und materielle Werth der Kunst, und speziell der bildenden Kunst, so klar, logisch und unwiderleglich vor Augen geführt und, wir möchten sagen, so statistisch nachgewiesen, wie es in Ihren geistvollen Darlegungen geschehen. Sie haben durch diese gediegene, von glühender Begeisterung für das höchste Kulturleben jedes Volkes getragene Arbeit sich ein Verdienst erworben, dessen Tragweite in erster Linie die Künstler nicht verkennen können, und von diesem Gefühl durchdrungen, halten wir uns verpflichtet, Ihnen nicht nur diesen unsern wärmsten Dank auszusprechen, sondern Ihnen auch die ergebenste Bitte vorzutragen, daß Sie als „Ehrenmitglied" in die Verbindung des „Württembergischen Künstlervereins" eintreten möchten. Genehmigen Sie ꝛc. Stuttgart, 7. März 1865. Der Vorstand und Ausschuß des „Württembergischen Künstlervereins". Professor Rustige, Oberbaurath Egle, Professor C. Kurtz, C. Schmidt". Auch die Münchener Künstler sind, wie wir hören, mit einer ähnlichen Anerkennung vorgegangen.

Kleine Chronik.

Florentiner Domfaçade. Die „Bayerische Zeitung" theilt aus offenbar gutunterrichteter Quelle Näheres über die Entscheidung der Jury mit, welche zur Beurtheilung der Konkursprojekte für die Florentiner Domfaçade kürzlich in der italienischen Hauptstadt versammelt war. Die Jury bestand aus den HH. Massimo d'Azeglio, Bildhauer Dupré, Ingenieur Monti, Oberbaurath Van der Nüll, Architekt Malvezzi und Dr. E. Förster. Letzterer führte, da der zum Präsidenten gewählte d'Azeglio bald nach Pisa reisen mußte, als Vice-Präsident den Vorsitz bei den Verhandlungen. Die HH. Viollet Le-Duc, Selvatico und Bertini waren am Erscheinen behindert. Von den 38 eingesandten Plänen wurden zunächst mit Einstimmigkeit 13 zur engeren Wahl bestimmt. Diese theilte man in vier Kategorien: 1) solche mit durchaus horizontalem Abschluß; 2) solche mit horizontalem Abschluß vor den Seitenschiffen und erhöhtem vor dem Mittelschiff; 3) solche, die sich bei den Abschlüssen mehr oder weniger genau an die ziemlich stark geneigten Dachlinien halten, 4) solche mit drei spitzen Giebeln. Es wurden sodann zunächst innerhalb dieser Kategorien, zumeist einstimmig, für die vier besten erklärt: in der 1) der Plan von Scala aus Venedig, in der 2) der von Majorsi, in der 3) der von dem Dänen Petersen, endlich in der 4) der von de Fabris in Florenz. Bei der Wahl des besten unter diesen vier Entwürfen erhielt endlich der Plan von de Fabris die Majorität von drei Stimmen (Malvezzi, Van der Nüll und Förster), auf den Plan von Petersen fiel eine Stimme (Dupré); der Ingenieur Monti enthielt sich der Abstimmung. Nachträglich trat auch Hr. d'Azeglio der Majorität bei. Der Entwurf von de Fabris (vgl. „Recensionen" 1864, S. 255) schließt sich mit seinem Drei-Giebel-System an die Façaden von Siena und Orvieto

an und erinnert an den schönen Plan des verstorbenen Schweizer Architekten Müller, des Urhebers der Alt-Lerchenfelderkirche zu Wien, jedoch ohne eine sklavische Nachahmung desselben zu sein.

Lokales.

Karl Kundmann's Entwürfe zu den Figuren der Schwarzenbergbrücke (vgl. „Recensionen" 1864, S. 248) sind seit einigen Tagen vom Gemeinderathe, dem sie von dem Künstler aus Dresden zur Prüfung eingesendet worden, im Oesterreichischen Museum ausgestellt. Die Austria erscheint als eine kräftige, lebhaft bewegte weibliche Gestalt; der Kopf ist mit reichem, nach rückwärts wallendem Lockenhaar geschmückt und, nicht ganz passend, mit einer Mauerkrone bedeckt. In der Rechten hält sie den Speer, in der Linken den Reichsschild; das in reichem Faltenwurfe dargestellte Gewand wird von einem breiten Gürtel zusammengehalten. Zarter, ruhiger und milder ist die Gestalt der Vindobona. Dieselbe trägt auf dem Kopf ebenfalls die Mauerkrone; in der Rechten hält sie einen Schild mit dem Stadtwappen, in der Linken ein Banner. Die Gewandung ist einfach, aber würdevoll angeordnet. Die Figuren der übrigen Allegorien sind etwas kleiner als die beiden erwähnten Gestalten entworfen. Die Kunst, den Griffel führend, blickt nach aufwärts zu den idealen Höhen der Phantasie; die Wissenschaft hält ernst und sinnend den Kopf auf das vor ihr aufgeschlagene Buch gerichtet; der Handel, auf die Embleme des Verkehrs gestützt, zeigt heitere, freundliche Gesichtszüge; die Industrie, durch Rad, Hammer und Ambos gekennzeichnet, trägt den Kopf etwas nach vorwärts gebeugt und ist ernst und nachdenkend dargestellt. Die beiden letztgenannten Figuren sind, was bezeichnend für unsere Zeit sein dürfte, weit am besten gelungen: sie haben etwas Frisches, freilich hie und da an's Genre Streifendes. Die übrigen leiden an manchen unschönen konventionellen Einzelheiten, besonders in der Gewandung. Wissenschaft und Kunst blicken etwas allzu sanft und mildiglich drein. Bei alledem verräth das Ganze sowohl in der Verständlichkeit des Ausdrucks als in der Sorgfalt der Behandlung ein beachtenswerthes Talent und besonders eine tüchtige, solide Schule, wie wir sie unserm plastischen Nachwuchs nur von Herzen wünschen können.

Sz. **Hr. W. Wymetal** begann am 20. d. M. die angekündigten Vorlesungen über die Blüthezeit der Malerei im 16. und 17. Jahrhundert, an den hervorragendsten Gemälden der hiesigen Galerie dargestellt, mit kurzen Worten über die günstigen Verhältnisse, unter denen sich die Künste in Italien zur vollsten Blüthe entfalten konnten. Ohne sich auf eine Darstellung der Geschichte der Malerei im Allgemeinen und der älteren italienischen Schulen einzulassen, ging sofort der Vortragende an die Besprechung der Gemälde aus der venetianischen Schule im Belvedere, „da sich dieselben gleich im ersten und zweiten Saale daselbst vereinigt finden." Mit einigen bezeichnenden Redensarten wurde der bedeutenderen Werke Tizian's, Palma's, Veronese's, Tintoretto's und Moretto's gedacht und in Betreff einiger Bilder auf die im Saale aufgestellten Kopien und Kupferstiche hingewiesen. Eine Charakteristik der zwei älteren Venetianer Schulen, sowie eine Bezeichnung des Verhältnisses, in dem jene Künstler zu diesen Schulen, zu anderen berühmten Historien- und Porträtmalern, sowie zu einander standen, wurde gänzlich vermißt. Für die von dem Vortragenden so lebhaft beabsichtigte Erzielung eines allgemeinen Kunstinteresses dürfte es dringend erforderlich sein, die weitere Besprechung einzelner Gemälde mit der allgemeinen geschichtlichen Entwickelung der Malerei in Zusammenhang zu bringen.

P. P. **Oesterreichischer Ingenieur- und Architekten-Verein.** In der am 1. d. M. im österr. Ingenieur- und Architekten-Verein unter dem Vorsitze des Hrn. H. Ferstel abgehaltenen Versammlung für Architektur stellte Hr. Th. Hansen sein neuerliches Projekt für das zu erbauende Musikvereinsgebäude aus und erklärte die bezüglichen Pläne. Aus seinen Mittheilungen war zu entnehmen, daß die an dem ursprünglichen Entwurfe vorgenommenen Aenderungen in vollster Uebereinstimmung des Baukomité's mit dem Projektanten getroffen worden sind und eine entsprechendere Lösung der Grundrißanlage ermöglicht haben. — Hr. Architekt Ziller berichtete über seine Studien am Parthenon, insbesondere über die vielbesprochenen Kurven an demselben. Der Vortragende wies in eingehender Weise auf Grund genauer Erhebungen und Messungen nach, daß die Krümmungen des Unterbaues und Gebälkes, dann die Neigung der Säulen nach innen aus ästhetischen Gründen in der Absicht des ausführenden Architekten gelegen seien und nicht, wie Professor Bötticher in Berlin behauptet hat, als eine Folge etwaiger ungleicher Setzung betrachtet werden dürfen. — Die in der am 4. d. M. im Gebäude der kais. Akademie der Wissenschaften abgehaltenen Generalversammlung des Vereins vorgenommene Wahl des Verwaltungsrathes lieferte folgendes Ergebniß: zum Vorsteher wurde der Ministerialrath Ritter v. Rittinger, zum Vorsteher-Stellvertreter Hr. Architekt Th. Hansen, zum Kassaverwalter Hr. Fabriksinhaber E. Leybel, dann zu Verwaltungsräthen die HH. Oberinspektor W. Bender, Architekt H. Ferstel, Ingenieur P. Fink, Oberingenieur G. Gabriel, Civilingenieur E. Leyser, Professor A. G. Marin, Maschinenfabrikant C. Pfaff, Professor G. Rebhann, Oberbaurath Fr. Schmidt, Civilingenieur A. Strecker, Architekt E. Tietz und Oberingenieur J. Winterhalder gewählt. Generaldirektor Ritter v. Engerth ist als letztabgetretener Vorsteher gleichfalls Mitglied des Verwaltungsrathes.

Rahl wurde von dem Professorenkollegium der philosophischen Fakultät der hiesigen Universität für die bevorstehende Jubelfeier zum Ehrendoktor vorgeschlagen.

Berichtigung. In Nr. 8 d. J., Seite 63, Spalte 1, Zeile 4 von unten ist statt: Friedrich Schmidt zu lesen: „Schmidt-Friedrich."

Briefkasten der Redaktion: 18—24 März; (•) in Stuttgart. Ihrem Wunsch ist entsprochen. — •//. in Bamberg: Erledigt. — K. W. und S hier: Erhalten — S—g hier: Zu spät.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 13.

Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien.

1. April 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1½, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zwei Jugendbilder Holbein's.

Von Alfred Woltmann.

II.

Zu Augsburg, im Besitze des Bankiers Hrn. v. Stetten, befindet sich auch ein interessantes Gemälde aus Holbein's Augsburgischer Jugendepoche. Reifer und entwickelter im ganzen Charakter, ist es offenbar etwas später als das neulich besprochene entstanden und zwischen dieses und den 1516 vollendeten „Tod des hl. Sebastian", das prachtvolle, neuerdings aus der Augsburger Galerie in die Münchener Pinakothek versetzte Altarblatt, einzureihen. Nicht nur der künstlerische Werth jenes noch vollkommen unberührten Bildes ist bedeutend, es hat auch dadurch ein besonderes Interesse, daß es ein verhängnißvolles Ereigniß der Augsburgischen Geschichte verewigt, indem es ein Votivbild zum Andenken des Bürgermeisters Schwartz ist. Vielleicht keine Persönlichkeit ist in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts für die innere Entwickelung der Reichsstadt von einer solchen Bedeutung gewesen, als Ulrich Schwartz, der, aus den Zünften gewählt, mit der größten Energie demokratische Reformen im städtischen Regimente anstrebte, und dadurch den Patriziern auf das Aeußerste verhaßt ward. Endlich fiel er, wie es scheint, nicht ohne Schuld, wenngleich die Nachrichten darüber mit Vorsicht aufgenommen werden müssen, da die Chroniken patrizische Quellen sind. Als er gegen einen angesehenen Mann aus den Geschlechtern, Hans Vittel, gewaltthätig verfahren war und ihn hatte hinrichten lassen, machten setzten dessen Standesgenossen durch, daß er auf kaiserlichen Befehl festgenommen und am 18. April 1478 durch den Strang vom Leben zum Tode gebracht ward. Seine dritte Frau, Anna, geb. Frieß, ließ später Messen für sein Seelenheil lesen und mag auch dieses Bild gestiftet haben. Unten kniet Ulrich Schwartz, mit charaktervollen, höchst bedeutenden Zügen, siebzehn Männer, Jünglinge und Knaben, seine Söhne, vielleicht auch Brüder und Enkel, hinter ihm; gegenüber seine drei Gattinnen nebst vierzehn anderen Frauen und Mädchen. Neben den einzelnen Personen steht ihr Name; viele sind durch ein Kreuz als verstorben bezeichnet. Oben thront auf Wolken über Cherubimköpfen Gott Vater; auf die Fürbitte von Christus und Maria steckt er das Schwert, welches er eben ziehen wollte, in die Scheide zurück. Ersterer, nur mit dem Lendentuch und einem leicht umgeworfenen rothen Mantel bekleidet, zeigt seine Wundenmale, um den Zorn des Allmächtigen zu besänftigen, Maria dagegen entblößt die Brust, welche den Gottessohn genährt. Ein Schriftband über Christus enthält die Inschrift: „Vatter . sich . an . mein . wunden . rot . Hilf . den . menschen . aus . aller . not . durch . meinen . bittern . tod." Ueber Maria stehen die Worte: „Her . thun . ein . dein . schwert . das . du . hast . erzogen . Und . sich . an . die . Brust . die . dein . sun . hat . gesogen." Gott Vaters Antwort lautet darauf: „Barmhertzigkeit . will . ich . allen . erzaigen . Die . da . mit . warer . rev . von hinnen scheiden." Der Knauf seines Schwertes enthält das aus einem doppelten H gebildete Monogramm:

HH

In Augsburg hat sich die Meinung geltend gemacht, das Gemälde sei ein Werk Hans Holbein'

des Vaters. Aber aus jedem Zuge spricht der freiere künstlerische Styl des berühmten Sohnes. Er allein war unter allen vaterländischen Künstlern so wenig von der Befangenheit und dem konventionellen Wesen berührt, welches die Malerei jener Zeit noch beherrschte. Die zahlreichen Bildnisse sind bei aller Schlichtheit der Auffassung meisterhaft Das Porträtartige geht auch bei den heiligen Personen durch, besonders bei der Jungfrau, deren Kopf nicht gerade regelmäßig in den Zügen, aber höchst lebendig im Ausdruck und vollkommen weltlich im Charakter ist. Dieser Lebenstreue in den Köpfen entspricht das gediegene und ausgebildete Naturstudium in den Gestalten. Christus und Maria sind in der Haltung frei, leicht und sogar pathetisch. Die Rolle, welche ihnen auf der himmlischen Bühne zugewiesen ist, verstehen sie mit Würde zu spielen.

Der schönste Kopf von allen ist aber Gott Vater, mit dem langen grauen Bart und Haar. Es ist ein höchst besonders und scharf ausgeprägtes Gesicht, dem man öfters in Arbeiten des jüngeren Holbein aus dieser ersten Zeit begegnet. Auf dem erwähnten Gemälde des heiligen Sebastian ist dieselbe Persönlichkeit unter den Umstehenden zu bemerken; als Profilbild kommt sie unter der schönen Sammlung Augsburgischer Silberstiftzeichnungen Holbein's vor, welche das Berliner Kupferstichkabinet bewahrt. Zugleich scheint sie mir die entschiedenste Aehnlichkeit mit dem Gesicht zu haben, welches Sandrart in seiner „deutschen Akademie“ als Bildniß Holbein's des Vaters mittheilt. Eine gewisse Idealisirung ist bei dem Kupferstich aus dem 17. Jahrhundert natürlich mit in den Kauf zu nehmen. Vielfach ist behauptet worden, das Bild bei Sandrart sei ein bloßer Phantasiekopf, aber der Herausgeber erklärt ausdrücklich, daß er dies Porträt sowie das des Sigmund Holbein zweien, mit dem Namen der Dargestellten versehenen Zeichnungen des jüngeren Holbein im Jahre 1512 entnommen, die er selbst besessen hat. Unter den Berliner Silberstiftzeichnungen kommt nun aber auch ein Profilbild des Oheims vor, welches mit dem bei Sandrart vollkommen übereinstimmt und die Bezeichnung „Sigmund Holbain maler“ trägt. Ist somit der eine Kopf als authentisch festgestellt, so wird es der andere wohl auch sein. Außerdem ist nur noch ein Gesicht bekannt, welches Anspruch darauf macht, ein Bildniß Hans Holbein's des Vaters zu sein, auf seinem berühmtesten Gemälde, der „Basilika des hl. Paulus“ in der Augsburger Galerie, jener Mann mit den beiden Knaben, welchen die Klostertradition als den Maler mit seinen Söhnen bezeichnet hatte. Und auch mit diesem hat unser Kopf viel Aehnlichkeit, wenn man nur in Anrechnung bringt, daß ein Zeitraum von etwa zehn Jahren dazwischen liegt. Bart und Haar sind noch so lang, schlicht und künstlerisch ungeordnet, nur daß sie unterdessen grau geworden, und in dem stark durchfurchten Angesicht ist jetzt die treuherzige Bescheidenheit des Ausdrucks zurückgetreten gegen tieferen Ernst und größere Entschiedenheit. Daß aber der Jüngling, indem er in diesem Gemälde Gott Vater darstellen soll, ihn nicht besser zu geben weiß, als mit den Zügen seines eigenen Vaters, ist gewiß ein schöner, wahrhaft ergreifender Zug.

Die Komposition der Niobe-Gruppe.

Von Bruno Meyer

III.

(Schluß.)

Man hat einen sogenannten mathematischen Nachweis gegen die Giebelaufstellung der Niobiden herausgeklügelt, und wir wünschen demselben, daß er nur den zehnten Theil so schlagend wäre, wie nachfolgende Berechnung, die sich auf lauter sichere Zahlen basirt. Stark will die Statuen in Interkolumnien stellen, und zwar entweder in einer Flucht oder an vier Seiten, sei es eines Tempels, sei es der Säulenhalle eines Hofes; das will er nicht entscheiden — und doch ist nichts leichter als dies. Aus vielen Gründen könnten die Niobiden jedenfalls nur in einer Linie aufgestellt gedacht werden. Den Beweis für diese einzige Möglichkeit einer Unmöglichkeit erlasse man uns. Anführen wollen wir nur, daß, da Stark siebzehn Figuren zu der Gruppe zählt und unter diesen fünfmal je zwei zusammen gruppirt, zwölf Interkolumnien, d. h. dreizehn Säulen erforderlich werden, welche Zahl in auffallender Weise mit der Normalzahl der Säulen an den Seiten des Hexastylos übereinstimmt. Die Dimensionen aber der zur Aufstellung der Niobidenreihe erforderlichen Säulenhalle können nach folgenden Angaben ungefähr berechnet werden. Die Interkolumnienweite bestimmt die Länge des sterbend ausgestreckten Sohnes, als des längsten Stückes der ganzen Reihe. Dieser aber mißt in dem kleinsten vorhandenen Exemplar, dem Florentiner, das also für Stark noch das günstigste Ergebniß liefert, von den Zehen bis

zu den Fingern der rechten über den Kopf erhobenen Hand 1,83 Meter; die gewöhnliche Angabe, nämlich 1,587 M., ist nur von den Zehen bis zum Scheitel gemessen. Das Interkolumnium wird also etwa 2 M. lang werden, denn 0,085 M., d. h. c. 3 Zoll Spielraum wird man doch der Figur auf beiden Seiten wohl bewilligen müssen. Zwischen den Interkolumnien und dem unteren Säulendurchmesser, sowie zwischen diesem und der Säulenhöhe ist aber ein ziemlich festes Verhältniß; bei der dorischen Ordnung ist die Säulenweite = 1,501 Durchmesser, die Höhe = 5,583 Durchm.; bei der ionischen Ordnung die Säulenweite = 1,943, die Höhe = 8,652 Durchm. Dies sind Durchschnittszahlen, die sich aus Zusammenstellung der mustergiltigsten Denkmäler ergeben. Rechnen wir damit.

Wenn wir dorische Ordnung annehmen, so ist der Säulendurchmesser = $\frac{2}{1,501}$ M. = 1,332 M., die Säulenhöhe = 1,332.5,583 M. = 7,437 M. Die Länge der ganzen Säulenhalle ergibt sich daraus = 13.1,332 M. + 12.2 M. = 41,316 M.; es sind nämlich 13 Säulendurchmesser und 12 Interkolumnien zu berechnen. Nehmen wir ionische Ordnung, so ist der Säulendurchmesser = $\frac{2}{1,943}$ M. = 1.029 M., die Säulenhöhe = 1,029. 8,652 M. = 8,893 M. Die ganze Säulenhalle ist also 13.1,029 M. + 12.2 M. = 37,377 M. lang.

Aus diesen Resultaten ersieht man, daß die Niobegruppe nach der Stark'schen Aufstellung in eine Länge von über 41, resp. 37 M. sich hinziehen würde, also etwa 13, resp. 9 M. länger wäre, als die Giebelgruppen des Parthenon, und bei diesen selbst hat man es schon, hier allerdings auf Grund vollkommen verfehlter Auffassung des innersten Wesens dieser Kunstwerke, für unmöglich gehalten, daß sie einen befriedigenden Totaleindruck hervorgebracht haben. Die Parthenongiebel enthalten aber eben wegen ihrer Größe nicht Gruppen, welche bis in ihre äußersten Ausläufer, bis in die „plastische Anakrusis“ hinein dramatische Motive darstellen, sondern sie sind gemischte Gruppen. Unmöglich aber wäre es allerdings selbst einem Phidias gewesen, wirklich durchweg dramatische Gruppen von solchen Dimensionen zu schaffen. Und bei den Niobiden? Würde nach Stark die leidenschaftlich erregte und bewegte Gruppe von Soissons, der Pädagoge mit dem jüngsten Sohn, an das äußerste Ende kommen, also wir müßten uns eine durchweg dramatische Gruppe von dieser enormen Ausdehnung vorstellen, was jedem, der nicht bloß phantasirt, sofort als Unmöglichkeit einleuchtet.

Als ein schlagender Ausdruck für ein längst geahntes Gesetz ist allgemein anerkannt jenes „chaque chef-d'oeuvre de l'art naît avec son cadre“, und wenn irgend wo, ist man einig darin, daß dieses Gesetz nirgends strenger, und zugleich mit mehr genialer Freiheit beobachtet worden ist, als in der alten Kunst. Können aber die Niobiden nur in irgend einer, wir wollen gar nicht einmal verlangen in einer befriedigenden Beziehung zu ihrem von Stark ihnen zugedachten Raume gedacht werden? Wir schweigen davon, daß nur der liegende Sohn die Breite des Interkolumniums füllen kann; dies möchte für die Empfindung des Anschauenden in diesem Falle sogar etwas Wohlthätiges haben; so ist ja doch wenigstens noch die Möglichkeit, daß die hastig Fliehenden eine ausweichende Bewegung machen, bevor sie sich an der nächsten Säule den Kopf einrennen; und diese Gefahr scheint wahrlich größer für sie, als die von dem unsichtbaren Gotte ihnen drohende; — wie aber steht es mit der Höhe? Die größte von allen Statuen der Reihe, die der Mutter, würde in der dorischen Säulenhalle noch nicht ein Drittel der Höhe ausfüllen, in der ionischen wenig über ein Viertel erreichen, die anderen, besonders der liegende, selbst nach Stark's sonderbarer Idee auf einer erhöhten Felsunterlage, in ähnlicher, noch auffallenderer Weise den ihnen oktroyirten räumlichen Bedingungen widersprechen. Die Statuen würden in einer solchen Säulenhalle ihre Größe verlieren, und mit der Größe ihre Erhabenheit einbüßen. Wie anders, wenn unmittelbar über dem Haupte der Mutter das von beiden Seiten aufsteigende Gebälk sich zusammenschlösse, und auf der gebeugten Gestalt die Wucht der architektonischen Glieder zu lasten schiene!

Stark behauptet, durch seine Aufstellungsart einen freieren, selbständig und reich gegliederten Statuenverein an Stelle der straffen Giebelaufstellung gewonnen zu haben. Was ist das aber für eine Selbständigkeit? Etwa diejenige, von welcher bis jetzt alle geschmackvollen und einsichtigen Beurtheiler behauptet haben, daß sie den Statuen gänzlich fehle, daß die einzelnen Statuen nur als Glieder eines größeren Ganzen überhaupt verständlich, ja, wie Rumohr fein und treffend bemerkte, nur durch die architektonische Rahmeneinfassung eines Giebeldreiecks von dem lästigen Zwange ihrer Stellungen befreit würden? Also nicht die Selbständigkeit kommt zur Anerkennung, sondern ihre Un-

*

selbständigkeit wird durch ihre Einzelstellung betont und hervorgehoben.

Ferner sollen nach Stark die Figuren nothwendig weiter von einander aufgestellt werden müssen, als der Giebel es erlaubt. Wir könnten fragen: wo ist der Beweis für diese Behauptung? Kontinuität kann in eine Gruppe nur dadurch gebracht werden, daß die einzelnen Figuren in einander greifen; in einer größeren Komposition, in der unmöglich alle Gestalten untereinander verbunden werden können, muß die Kontinuität dadurch herbeigeführt werden, daß möglichst keine Figur ihren Raum ganz für sich hat, daß in denselben von beiden Seiten Theile anderer Stücke des Ganzen eingreifen. Was also nur als eine große Feinheit des Künstlers in der Lösung eines schwierigen Problems angesehen werden kann, das scheut Stark sich nicht, als Hebel nnd Sturmbock zur Vernichtung eines der erhabensten Kunstwerke der Welt in Bewegung zu setzen. Und warum hat denn der Giebel keinen Raum, selbst Statuen von dieser „Excentricität der Bewegung" genügend getrennt von einander aufzustellen? Wie groß war denn der Giebel, in dem die Niobiden standen, oder vielmehr nach Stark's Behauptung nicht stehen konnten? Er weiß es nicht, wir werden uns aber erlauben, es ihm nächstens einmal auseinander zu setzen, nicht zwar, um zu zeigen, daß er groß genug war, um die Gruppe darin zu zerstören, sondern um sie als geschlossenes Kunstwerk in sich zu fassen. Sind denn aber andererseits die gleichfalls ziemlich excentrischen Figuren der äginetischen Giebelgruppen nicht im Giebel gänzlich von einander getrennt, so daß man jeder einzelnen ihr Feld auf beiden Seiten durch senkrechte Linien abtheilen kann? Und darf denn die Kunst nicht in der Zeit von vielleicht einem Jahrhundert von dieser architektonischen Steifheit zu geist- und kunstvolleren Kombinationen fortschreiten? — Welcher Vorzug der neuen Aufstellung! Was möglicherweise auch auf anderem Wege erreicht werden könnte, was wir aber gar nicht brauchen können, ja, was wir aus den triftigsten Gründen verwerfen müssen, — das „vollzieht sich hier von selbst"!

Aber die Gründe sind in steigender Progression geordnet: der Parallelismus der einzelnen Glieder der Statuen, der so sehr stört, wird zwischen den Säulen ein natürlicher. Wir fragen billig: welcher Parallelismus ist es, der zwischen Säulen als ein natürlicher erscheint? Doch gewiß nur der, welcher sich dem Symmetriegesetz der Säulen am meisten anschließt und unterordnet, es ist der Parallelismus vertikaler Linien; der anderer Linien wird zwischen Säulen nur noch störender und unerträglicher. Diejenigen Glieder aber, über deren Parallelismus viel Richtiges und Feines, aber auch viel Falsches und Schielendes gesagt worden ist, haben wagerechte oder gar schräge Richtung. Sind dies also wirklich irgendwo und wie störende Parallelismen, so beleidigen sie bei Stark's Aufstellung gerade am meisten. Aber sehen wir sie uns doch einmal erst näher an. Der erste Fall betrifft die beiden in gewaltiger Flucht nach der Seite ausschreitenden Söhne, welche beide einen Arm vor sich hinausstrecken in der Richtung, nach der sie fliehen. Aber erstens hat Stark ja in Bezug auf den einen dieser Söhne der Ansicht sich angeschlossen, die uns zwar vollkommen unhaltbar und unpassend erscheint, die aber jenen Parallelismus der beiden Arme beseitigt, der Ansicht nämlich, daß der nach rechts fliehende Sohn so aufgestellt werden müsse, daß er halb von vorn und halb von links, nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, ganz von hinten gesehen wird. Freilich haben alle Vertreter dieser Ansicht nicht gesehen, daß die Figur in dieser Stellung lebhaft an die Hebelarme einer Feuerspritze erinnert. Außerdem aber hat Stark beide Söhne gar nicht dicht neben einander aufgestellt; dieser Parallelismus ist also aus der Gruppe durch Stark's sonstige Anordnungen gänzlich verschwunden.

Ein zweiter Parallelismus, welcher übrigens unseres Wissens nur gegen die Cockerell'sche Aufstellung geltend gemacht worden ist, in der die beiden fraglichen Personen dicht an einander gereiht waren, findet statt zwischen dem linken Arme der Mutter und der von Stark für eine Amme erklärten Figur. Diese Gleichförmigkeit der Bewegung kann aber unmöglich bemerkt werden, geschweige denn stören, wenn, wie Stark will, die Mutter in der Mitte, die Amme ganz an dem einen Ende der Komposition ihren Platz erhält. Zudem haben wir es schon oben für durchaus unglaublich erklärt, daß eine solche Figur, wie diese sogenannte Amme, in der Niobegruppe Platz finden könne. Auch dieser böse Parallelismus löst sich also in Nichts auf. Außer diesen beiden wüßten wir aber keine Parallelismen in der ganzen Gruppe, als die, welche im Bau des menschlichen Körpers begründet sind, die also weder stören können, noch der Entschuldigung bedürfen.

Daß das Auge aber doch im Stande sei, die ganze Gruppe zu fassen, haben wir oben als eine Unmöglichkeit erwiesen. Das Weiteree, was wir dort ausgelassen haben, hat nur Sinn im Lichte der Polemik ge-

gen die Giebelgruppe, kann uns also hier nicht zu einer Entgegnung veranlassen, die entweder zu weitläufig oder zu oberflächlich werden müßte.

Wenn man endlich die Cockerell-Welcker'sche Theorie von der Giebelaufstellung der Niobiden richtig bezeichnen will, so kann man sie unmöglich mit Stark's Worten als aus „einer durch die Begeisterung für die neuentdeckten oder erst zur Anschauung gebrachten Giebelgruppen von Aegina und Athen beherrschten Kunstansicht“ entstanden charakterisiren, sondern eben diese Kunstansicht kann dem, der tiefer in das Wesen der Kunst überhaupt und der griechischen Meister insbesondere eingedrungen ist, nur als eine bereicherte und geläuterte erscheinen, und die Anwendung der neuen Erfahrungen auf den besonderen vorliegenden Fall als eine glückliche, ja geniale.

Das Resultat unserer Untersuchungen fassen wir am besten zusammen mit den Worten Stark's, der an einer anderen Stelle sagt: „Nein, bürden wir nicht dem großen Meister der Niobegruppe ein mangelndes Verständniß für die Gesetze der Giebelgruppen, nicht ein absichtliches Zersplittern, Auseinanderziehen, eine gewisse Einförmigkeit der einzelnen Glieder auf!“ *)

*) Indem wir den Druck dieser Aufsätze schließen, geht uns der „Compte-rendu de la commission Impériale archéologique pour l'année 1863 (S. Pétersbourg 1864)“ zu, in welchem auf Tafel III und IV eine Reihe von höchst interessanten Repliken aus der Niobegruppe in Terrakotta abgebildet sind, welche 1862 in einem Grabe bei Kertsch gefunden wurden. Stark hatte ihrer nach einer brieflichen Notiz L. v. Stephani's bereits auf S. 463 seines Werkes nachträglich Erwähnung gethan. Jetzt liegen auf S. 164 ff des „Compte-rendu“ dazu die reichhaltigen erklärenden Bemerkungen Stephani's vor. A. d. R.

Kunstliteratur.

Ueber Künstler und Kunstwerke von Herman Grimm. 1865, Februar. Berlin, F. Dümmler. 8.

M. Noch dürrer und magerer, als wir nach dem ersten Hefte fürchteten, ist das zweite Heft der Monatsschrift des Hrn. Grimm in die Welt getreten. Im Wesentlichen bringt es nichts Neues, als eine weitere Ausführung des Satzes von der Unzulänglichkeit der neueren Kunstgeschichte und von der Nothwendigkeit, Sammlungen, namentlich photographischer Nachbildungen nach den Hauptwerken und den Handzeichnungen der großen Meister anzulegen. Bekanntlich ist dies seit Jahren bereits in umfassender Weise begonnen worden, und in Berlin z. B. kann man auf dem k. Kupferstichkabinete die Handzeichnungen der florentiner, der venetianischen und der wiener Sammlungen in photographischen Facsimiles vergleichen. Daran reihen sich manche werthvolle Photographien nach berühmten Fresken, namentlich jene nach den Rafael'schen Bildern der Farnesina, nach der Carracci-Galerie des Pal. Farnese und der Aurora Guido Reni's im Kasino des Pal. Rospigliosi zu Rom. Gewiß ist es wünschenswerth, in dieser Richtung weiter zu gehen und zu möglichster Vollständigkeit zu gelangen; gewiß ist es löblich, wenn Hr. Grimm dafür mit eintritt. Aber dazu eine besondere Monatsschrift „über Kunst und Kunstwerke“, die sich die Miene gibt, endlich einmal der modernen Kunstgeschichte zu einer wissenschaftlichen Basis verhelfen zu wollen, und die unter so großen Verheißungen die Dürftigkeit ihres Materiales zu verdecken sucht —? Tant de bruit pour une omelette!

Man kann eine liebenswürdige Biographie Michelangelo's geschrieben haben, man kann mit Geist die englischen „Essays“ in Deutschland eingebürgert und allerlei Feines über Emerson und Cornelius, Humboldt und Varnhagen geäußert haben, ohne dadurch die Befähigung zu einer wissenschaftlichen Behandlung der Kunstgeschichte zu erlangen. Solche ist, neben einer nicht allzu häufigen natürlichen Anlage, das Ergebniß langjähriger Studien, als deren Basis Hr. Grimm allerdings mit Recht die eigene Anschauung und Prüfung der Kunstwerke bezeichnet. Nun ist neulich in diesen Blättern (vgl. Nr. 9 d. J.) schon darauf hingewiesen worden, wie derselbe Mann, der die neuere Kunstgeschichte, die nach seiner Ansicht bis jetzt im Dunkeln getappt, den lichtvollen Pfad der Autopsie zu führen unternimmt, doch selbst in einem wichtigen, von ihm zur Sprache gebrachten Falle dieser Grundbedingung gerade entbehrte. Das vorliegende Heft bietet einen neuen Beleg dafür. Hr. Grimm erzählt auf S. 43, er habe aus Bologna eine Photographie des von Michelangelo für den Sarkophag des hl. Dominikus gearbeiteten knieenden Engels erhalten und bisher „weder Beschreibungen noch Abbildungen nach voraussetzen dürfen“, wie schön das Werk sei. Deßhalb wahrscheinlich hat der Verfasser in seinem „Leben Michelangelo's“ den bisherigen Berichterstattern so wenig Glauben geschenkt, daß er jenen Sarkophag, statt der Kirche S. Domenico, lieber S. Petronio zugetheilt und diese Angabe sogar in die zweite Auflage seines Buches mit hinübergenommen hat, obwohl unter Anderem die „Recensionen“ (in Nr. 3 des Jahrganges 1863) auf diesen und andere Irrthümer hinwiesen. Es versteht sich dann freilich von selbst, daß Hr. Grimm einem Manne, wie Jak. Burckhardt, der einer der Ersten ist an Feinheit des Schönheitsinnes und Gründlichkeit des Verständnisses, das im „Cicerone“, S. 665. c. gefällte Urtheil über den Engel Michelangelo's nicht hat glauben können, obwohl es dort heißt: „ein so hold jugendliches Köpfchen, wie es damals nur Lionardo da Vinci zu bilden im Stande gewesen wäre.“ Was Burckhardt dann in besonnener Einschränkung des Lobes hinzufügt, ist wie Anderes an vielen Orten seines Buches mehr werth als vage Bewunderungsphrasen schönredender Enkomiastik.

Nicht günstiger wird das Vorurtheil, welches Hr. Grimm für den Stand seines kunstgeschichtlichen Wissens erweckt, wenn er, bei Gelegenheit einer mehr blendenden als treffenden Vergleichung des Renan'schen Buches mit den Kunstdarstellun-

gen Christi, die Behauptung ausspricht (S. 28), in der Streitfrage, ob Christus schön oder häßlich darzustellen sei, habe die griechische Kirche das Letztere, die lateinische das Erstere behauptet. Diese Angabe ist einfach darauf zu beschränken, daß in den ersten Zeiten des jungen Christenthums die streng ascetische Ansicht eines Tertullian, der Erlöser sei in häßlicher Knechtsgestalt aufgetreten, überwiegend war, daß aber schon Ambrosius und Augustinus die entgegengesetzte Ansicht vertheidigten, die dann sowohl in der lateinischen wie in der griechischen Kirche allgemein zur Herrschaft kam. Wie hätte sich auch der bei aller Starrheit doch großartige und würdevolle Typus des Christuskopfes, den die Mosaiken der Byzantiner herausgebildet haben, auf dem Grunde einer Anschauung entwickeln können, welche den Heiland als häßlich hinstellte! Was uns starr, unlebendig und ungenügend an solchen Werken erscheint, ist nur aus Unvermögen, nicht aus Absicht hervorgegangen.

Folgen wir indeß Hrn. Grimm wieder in die Regionen der neueren Kunst, auf die er ja den Hauptaccent legt, so fällt uns abermals eine Aeußerung (S. 37) über Lionardo da Vinci auf, die nicht gerade von einer richtigen Erkenntniß und Schätzung der Werke des Meisters zeugt. „Was haben wir, fragt der Verfasser, Sicheres über Lionardo da Vinci, um einen der größten zu nennen? In seine Gemälde theilen sich Petersburg, London, Paris und die übrigen Hauptstädte Europa's.“ Petersburg? Allerdings, nach Waagen's Zeugniß besitzt die Galerie der Ermitage zwei seiner früheren Bilder, und die Sammlung des Grafen Sergei Stroganoff einen jugendlichen (Johannes-) Kopf, der mit dem Baseler Johannes verwandt zu sein scheint. Aber London? Dort ist uns kein Gemälde Lionardo's bekannt; nur den Karton zur Madonna mit dem Kinde und der hl Anna besitzt die Akademie. Dagegen ist das Gemälde der National-Galerie, Christus mit den vier Schriftgelehrten, längst als Luini nachgewiesen worden.*) Dagegen steht die Galerie des Louvre weitaus in erster Linie, wenn es sich um authentische Gemälde Lionardo's handelt, und es wäre also zu sagen, daß Paris, Mailand, Florenz, Rom und Petersburg sich in den Besitz der wichtigsten Bilder des Meisters theilen.

Vielleicht hat jedoch Hr. Grimm unter den „übrigen Hauptstädten Europa's“ auch Berlin gemeint. Aber damit steht es mehr als mißlich; denn selbst wenn die nach seiner Versicherung im dortigen Museum „zum Vorschein gekommene“ Madonna wirklich als ein Werk Lionardo's sich ausweisen sollte, so ist sie nach seinem Geständniß „in hohem Grade verdorben“ und also wohl nicht von hervorragender Bedeutung. Das andere Gemälde aber, der in Berlin als Correggio bezeichnete „Ecce homo“, erscheint seiner ganzen Auffassung, Empfindung und Malweise nach so entschieden jünger als Lionardo, daß schwerlich ein Sachverständiger Hrn. Grimm beistimmen wird. Von einem der kompetensten Kenner, dessen Auge in der scharfen Unterscheidung der Handschriften der Maler, ihrer Pinselführung, Farbengebung und geistigen Auffassung ungewöhnliche Uebung erlangt hat, Direktor Waagen in Berlin, liegt über diesen Gegenstand ein motivirtes Gutachten vor. In der Februarsitzung des dortigen Kunstvereines um seine Ansicht befragt, äußerte er nach dem Bericht der Spener'schen Zeitung (Nr. 49, Beilage) Folgendes: „Er bemerkte zuvörderst, daß dieses Gemälde von dem verstorbenen General Feldmarschall v. d. Knesebeck in einem Kloster zu Mailand als ein Werk des Correggio gekauft und Sr. M. dem Könige Friedrich Wilhelm III. verehrt worden sei, welcher, von dem hohen Werth desselben lebhaft durchdrungen, es als Altarblatt in der Kapelle seines Palais habe aufstellen lassen, von wo es später auf den allerhöchsten Befehl Sr. M. des Königs Friedrich Wilhelm IV., unter ausdrücklicher Bewahrung seines Besitztitels, im Interesse des kunstliebenden Publikums zur Aufstellung an das k. Museum abgegeben worden sei. Er hob zunächst hervor, daß die entschiedene Uebereinstimmung desselben mit einigen sicher beglaubigten Werken des Correggio ihn bewogen hätten, bei der Aufnahme in den Katalog der Bildergalerie des k. Museums auch diesen Namen beizubehalten. Und zwar findet er eine solche für die Form, den Ausdruck und Behandlung mit dem berühmten Bilde des „Ecce homo“ in der Nationalgalerie zu London, auf welchem namentlich das Schwimmende der Augen in ganz ähnlicher, bewunderungswürdiger Weise wiedergegeben ist, für die, allerdings bei Correggio ungewöhnliche, indeß hier durch den Gegenstand veranlaßte dunkle Färbung mit dem Martyrium des hl. Placidus und der hl. Flavia in der Sammlung der Akademie zu Parma. Gegen die Annahme, daß dieses Bild von Lionardo da Vinci herrühre, sprechen dagegen folgende Gründe. Zunächst die ganze Auffassung, welche für ihn zu modern und, wenn schon im edelsten Sinne, zu sentimental ist, dann die zu große Unbestimmtheit und Verschwommenheit der Formen, endlich, und am meisten, die ganze Art der Behandlung, jener breite, weiche und flüssige Vortrag mit einem fetten Pinsel, welcher zuerst von Giorgione ausgeübt worden, dem Lionardo aber immer fremd geblieben ist. Selbst in dessen späteren Bildern, z. B. in seinem berühmten Bildniß der Mona Lisa im Louvre, erkennt man in der Angabe der Formen, zumal in der Bestimmtheit der Konture, noch immer ein bildnerisches Bestreben und in der Pinselführung, trotz der zartesten Verschmelzung in den Fleischtheilen, etwas Schärferes, welches ihm aus der Schule des Andrea Verocchio eigen geblieben war. — Hr. Inspektor Maas machte eine interessante Mittheilung über den Zustand des Bildes, in welchem er dasselbe bei Hrn. v. d. Knesebeck gesehen. Es war auf ein dünnes, seidenes Tuch gemalt, vielleicht in der Absicht, um es für das wahre Tuch der hl. Veronika auszugeben. Das Gemälde befand sich, da man das Tuch öfter wie ein Schnupftuch zusammengelegt haben mochte, in sehr vernachlässigtem Zustande. Dem Restaurator Leulons gelang die vollkommene Wiederherstellung des Bildes in seinem gegenwärtigen Glanze.“

Schließlich wollen wir Hrn. Grimm gern zugestehen, daß die Mittheilungen der Dokumente über das Haus Michelangelo's in Rom, sowie der Quitungen Rafael's und Michelangelo's, welche er dem Major Kühlen verdankt

*) Es sei uns hier gestattet, mit Beziehung auf eine Bemerkung in dem Aufsatz „Ein Abschiedsbesuch in der Galerie Pourtalès“ („Recensionen“, Nr 11, S. 82) hinzuzufügen, daß die köstliche Madonna jener Sammlung wohl schwerlich heute noch von den „kompetentesten Kennern“ dem Lionardo zugesprochen werden wird. Es ist ein unzweifelhaftes vorzügliches Gemälde Luini's, dessen Typen, dessen rosig angehauchte Goldfärbung und zarter Schmelz, ja dessen wehmüthig sanftes Lächeln darin unverkennbar sind.

immerhin schätzenswerthe Beiträge zur Künstlergeschichte sind. Ob aber diese und die übrigen Notizen, sowie die Expektorationen über die Kunst und was ihr Rath thut, ein hinreichendes Gewicht in die Wagschale seiner Zeitschrift werfen, das scheint uns fraglich. Das Eine aber ist unzweifelhaft, daß eine heitere Unbekanntschaft mit dem, was die neuere Kunstforschung seit dreißig Jahren vor sich gebracht hat, dazu gehört, um ein Auftreten, wie das des Hrn. Grimm, erklärlich zu machen.

Korrespondenz-Nachrichten.

A. G. **Braunschweig.** (Schloßbrand und Restauration.) Kaum anderthalb Jahr ist darüber hingegangen, seit ich Ihnen das frohe Ereigniß meldete, daß die von Rietschel modellirte und von Howald in getriebenen Kupfer ausgeführte Brunonia-Gruppe vollendet und auf den Mittelbau unseres herzoglichen Schlosses aufgestellt sei, und schon muß ich leider die betrübende Mittheilung machen, daß dies herrliche Werk in Folge der in der Nacht vom 23. auf den 24. Februar stattgehabten Feuersbrunst zerstört wurde. Zwar haben einzelne Theile der Gewalt des Feuers widerstanden und namentlich ist der Oberkörper der Brunonia selbst, sowie ein Pferdekopf, erhalten, aber dies ist im Vergleich zum Ganzen doch nur wenig und wenn die Wiederherstellung des Werkes nicht beschlossen wird, so ist nicht nur Braunschweig, sondern die Welt um ein Kunstwerk ersten Ranges ärmer. Das Schloß selbst — im Jahre 1831 vom damaligen Hofbaurath Ottmar begonnen und seit 1835 von Herzog Wilhelm bewohnt — ist im Aeußern stark beschädigt, aber die vollständige Restauration kann in einigen Jahren beendet sein. An der Hauptfronte bedarf es nicht vieler Ausbesserungen und auch die am stärksten mitgenommene Seitenfronte des linken Flügels wird ganz in der ursprünglichen Weise wieder hergestellt. Der Hofbaurath Wolf ist bereits mit dieser Arbeit betraut. Um so schmerzlicher berührt uns die noch ungelöste Frage, ob auch die herrliche Quadriga das neu erstehende Schloß wieder krönen wird. Howald hat erklärt, daß er dieselbe weit rascher zu vollenden hoffe, als das erste Mal und daß die erhaltenen Theile sich sehr wohl verwenden lassen. Wenn daher die Stände oder der Herzog die Kosten bewilligen, so wird später der große Schaden, den die heftig wüthende Feuersbrunst bewirkte, in allen Theilen wieder ausgeglichen sein. Niemals werden jedoch diejenigen, welche Zeugen des Vorganges waren, diesen vergessen, und namentlich wird der Augenblick, wo die Flammen, durch den Dachstuhl fortgepflanzt, zur Brunonia-Gruppe vordrangen, diese umzüngelten, und das mächtige Werk sich langsam senkte, bis es zuletzt hintenüber in den großen Saal der Rotunde hinabstürzte, Allen unvergeßlich bleiben, die mit gespannter Erwartung vor dem brennenden Schlosse standen und der vorauszusehenden Katastrophe mit klopfendem Herzen entgegenharrten. Als dann später die Trümmer des Meisterwerkes in der Gluth der Flammen lagen, fürchtete man, daß Alles zusammenschmelzen und zu einem Klumpen verwandelt werde, aber trotz einer Hitze, die Howald selbst nach der Wirkung auf 1200 Grade schätzt, haben sich die erwähnten Theile erhalten.

Kleine Chronik.

Rosa Bonheur, die berühmte französische Thiermalerin, hat kürzlich einen eigenthümlichen Proceß verloren. Ein Hr. Pourchet aus Lyon hatte 1860 bei der Künstlerin ein Bild bestellt und für 10,000 Frcs. zugesichert erhalten. Rosa Bonheur verabsäumte jedoch, trotz der Mahnungen des Bestellers, dem Auftrage Folge zu geben und wies nach öfterer Wiederholung derselben endlich das ganze Geschäft zurück. Hr. Pourchet wendete sich nun an die Gerichte und diese haben einen ihm günstigen Spruch gefällt und die Malerin zur Ausführung des Auftrages verurtheilt.

In der Münchener Pinakothek sind seit dem 23. v. M. die größtentheils aus der Schleißheimer Galerie stammenden Gemälde ausgestellt, welche im Laufe der letzten zwei Jahre nach dem Pettenkofer'schen Verfahren regenerirt und, wo es nöthig erschien, vom dortigen Konservator Frey restaurirt worden sind. Publikum und Kritik haben sonach die beste Gelegenheit, sich von den Resultaten des vielbesprochenen Verfahrens zu überzeugen. Um Ostern sollen die Bilder ihrem bisherigen Aufenthaltsorte zurückgegeben werden. *)

„Maximiliansstiftung für künstlerische Ausbildung der Gewerke" ist der Name des Institutes, welches man in Bayern aus dem durch freiwillige Beiträge erwachsenen Kapital von c. 110,000 Gulden, dessen Bestimmung ursprünglich ein Denkmal für den König Maximilian II. war, zu gründen gedenkt. Wenn wir die darüber jüngst in die Blätter gekommenen Notizen richtig verstehen, so wird ein solches Monument auch jetzt noch beabsichtigt und nur die jährlichen Zinsen des Ueberschusses will man zur Förderung des künftigen werblichen Unterrichts verwenden. Zu dem Ende soll die Schule des „Vereins zur Ausbildung der Gewerke" in München den Namen „Maximiliansschule für Kunstgewerbe" erhalten und sowohl durch Anstellung von Lehrern als durch Bereicherung der Lehrmittel einer größeren Wirksamkeit entgegengeführt werden. Sollte die Maximiliansschule durch sonstige Dotationen der Nothwendigkeit einer solchen materiellen Unterstützung sich später einmal überhoben finden, so will man aus den Mitteln der Stiftung Stipendien für mittellose Zöglinge der Schule gründen.

Kunstauktion. Montag den 3. d. M. beginnt in R. Weigel's Auktionslokal zu Leipzig die Versteigerung mehrerer, zum Theil hinterlassener Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Handzeichnungen, Kupferwerken u. s. w., darunter auch die Sammlung Chr. Rauch's, des berühmten Bildhauers. Kataloge sind durch jede Kunst- und Buchhandlung, sowie von R. Weigel zu beziehen.

Aus Rom wird der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" wieder von verschiedenen Ankäufen des greisen Königs Ludwig von Bayern berichtet. Derselbe kaufte u. A. von dem Maler Romako, bekanntlich einem geborenen Oesterreicher, zwei Por-

*) Wir ersuchen bei dieser Gelegenheit die Leser, in dem Aufsatze Waagen's in der vorigen Nr., erste Spalte, Z. 4 v. o. das sinnentstellende „als", welches durch ein Versehen bei der Revision in den Text gekommen ist, streichen zu wollen.

A. d. R.

träts, bestellte ferner bei dem Maler Dorner ein Jesuskind, nach einer von dem Künstler komponirten Gruppe, und bei dem Maler J. Frey aus Basel, dem Theilnehmer an der ägyptischen Expedition des Professors Lepsius, ein Landschaftsbild der thebanischen Ebene mit den beiden Memnonkolossen.

Für ein neues Museum in Bern ist von dem Komité der Aktionäre dieses Institutes eine Preisbewerbung für Architekten aller Länder ausgeschrieben worden. Die betreffenden Entwürfe sind bis Ende August d. J. einzuliefern. Als Preise sind je nach Maßgabe des Werthes 1200, 600 und 300 Franken ausgesetzt. Näheres über Bauplatz, Programm u. s. w. auf dem Ingenieurbüreau der HH. Morell und v. Grafenried in Bern.

Der Brünner Gewerbeverein schrieb in Verbindung mit der dortigen Gemeindevertretung voriges Jahr einen Preis von 300 fl. aus für „eine mit Vorlagen versehene systematische Anweisung zum Zeichnungs-Unterrichte an den Volksschulen.“ Vor Kurzem wurde dieser Preis dem Professor an der Brünner Oberrealschule, Hrn. Joseph Roller, für die von ihm eingesendete Preisschrift zuerkannt.

Todesfälle. Die deutsche Kunstwelt ist in den letzten Wochen durch die Todesnachrichten einiger ihrer namhaftesten Vertreter erschüttert worden. Am 18. v. M. verlor Berlin in dem Geheimen-Oberbaurath August Stüler einen seiner berühmtesten Architekten, den Erbauer der Schloßkuppel, des neuen Museums und zahlreicher anderer profaner wie kirchlicher Bauten daselbst und in anderen Städten, auch der Pester Akademie, deren Vollendung jetzt nahe bevorsteht. Er zeichnete sich durch Feinheit des dekorativen Geschmacks und eine sehr vielseitige Bildung, sowie durch ein weltmännisch liebenswürdiges Wesen aus. Wenige Tage darauf, am 27. v. M. starb einer der tüchtigsten Bildhauer Berlin's, Professor Kiß, besoders bekannt durch seine höchst lebensvoll durchgeführte Amazonengruppe auf der Treppenwange des alten Museums daselbst. — Unter den sonstigen Todesfällen der letzteren Zeit erwähnen wir folgende: am 8. v. M. † in Wien der großh. Weimar'sche Hofmaler J. Schramm, durch wohlgelungene Porträts bekannt; am 17. v. M. † in Breslau der Historien- und Porträtmaler Hamacher; am 9. Februar verlor München den begabten Historienmaler Julius Muhr, einen Schüler W. v. Kaulbach's, von dessen Berliner Museumsbildern er einen Theil ausführen half; ebenfalls in München verschied, erst 36 Jahr alt, der treffliche Historienmaler A. Baumann, von dem u. A. mehrere Fresken auf dem neuen Münchener Gottesacker herrühren. Von nicht deutschen Künstlern nennen wir den Historienmaler M. Cour, † 24. Februar in Paris, den Senior der französischen Kupferstecher Viktor Texier, † ebendaselbst in Folge eines Unglücksfalls, endlich den in Brüssel gestorbenen Professor P. A. Roberti.

Lokales.

Im österreichischen Kunstverein sind noch einige bemerkenswerthe Nachzügler zur März-Ausstellung eingetroffen. Zunächst „der Empfang der mexikanischen Deputation zu Miramar“ von C. dell'Acqua in Brüssel, eine recht prosaisch aufgefaßte Staatsaktion, die jedoch durch die frappante Behandlung der Perspektive und einzelner Details, z. B. der Zimmerdekoration, einiges Interesse wachruft. Die Ueberbringer der Krone sehen, bei allem Ernst des Ausdrucks, in ihren schwarzen, körperlosen Fracks gar zu bedientenhaft aus, und einer hohen Person, die jetzt fern von uns weilt, können wir es nicht verdenken, daß sie mit ihrem nicht sehr geistvoll reproducirten Kopfe nicht sehr zufrieden war. Dann Professor K. Wurzinger's „Mädchen aus Giogio im Sabinergebirge“, ein geschmackvoll arrangirtes, trefflich gezeichnetes Genreporträt, dem nur die süßlichen Töne des Kolorits, besonders des Hintergrundes und der Hände, einigen Abbruch thun Am besten ist der Kopf, doch könnte auch dieser, wie das Ganze überhaupt, lebenathmender und frischer behandelt sein, ohne daß dadurch dem Styl des Werkes geschadet wäre.

P. P. **Oesterreichischer Ingenieur- und Architektenverein.** In der am 15. v. M. abgehaltenen Versammlung für Architektur wurde der Antrag des Architekten Joseph Horky: „der österr. Ingenieur- und Architektenverein wolle über die Regelung der Honorare bei Projekten, Ausarbeitung von Bauelaboraten ꝛc. ꝛc. einen bestimmten Modus aufstellen und die darauf bezüglichen Anträge den kompetenten Behörden mit der Bitte vorlegen, daß diese Angelegenheit im Wege der Gesetzgebung geregelt werde“, insoweit angenommen, daß zum Studium dieser Angelegenheit ein Spezialkomité bestehend aus den HH. Sektionsrath M. Löhr, Oberbaurath Fr. Schmidt und den Architekten Hansen, Ferstel, Horky, Tietz, Gabriel, Stache, Schuhmann und Schiedt gewählt wurde. Ein weiterer Antrag des Hrn. Horky, betreffend die Aufstellung einer gleichen Norm für die Berechnung und Bemessung der Leistungen an Material und Arbeitslohn bei gewissen Bauarbeiten wurde im Prinzipe als wünschenswerth anerkannt, die Ausarbeitung eines darauf bezüglichen Elaborates jedoch vorderhand vertagt, bis der zuerst gestellte Antrag seine Lösung von Seite des Vereines gefunden haben wird.

Im österreichischen Museum sind neuerdings folgende Gegenstände zur Ausstellung gekommen: 13 Fayenceziegel von der Kubbet-es-Sachrah (Moschee Omar's) in Jerusalem, aus den verschiedenen Restaurationsepochen dieser Moschee vom fünfzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart. Sie sind ein Geschenk des österr. Konsuls in Jerusalem Hrn. Dr. Walcher von Moltheim. Ferner Silbergefäße in getriebener Arbeit, zum Theil mit Kameen besetzt, aus dem Besitze der Fürstin Marie Lobkowitz; deutsche Glashumpen und Venetianergläser des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, Kästen in Holz geschnitzt und mit Elfenbein eingelegt, Uhren, Waffen, Majoliken, holländische Fayencen u. s. w. aus der Kunstkammer des Fürsten Vinzenz Auersperg zu Žleb in Böhmen. — In der Abtheilung für moderne Kunstindustrie wurde von Hrn. Demel, Drechsler in Wien, ein Krucifix von Elfenbein ausgestellt.

Briefkasten der Redaktion: 25.—31 März P. P. und S—g hier: Benützt — S—y hier und R. B. in Marienwerder: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von F. Löwenthal.

№ 14. — Vierter Jahrgang.

Wien. — 8. April 1865.

Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Galerie des Belvedere.

Von Otto Mündler.

An die löbliche Redaktion der „Recensionen."

Wie unendlich schwierig es ist, eine wissenschaftliche oder künstlerische Frage, abgelöst von allen Nebenrücksichten, in die freiere Region einer leidenschaftslosen, objektiven Besprechung zu erheben, davon mache ich abermals die leidige Erfahrung. Der Kampf um das von mir als Rafael bezeichnete Bild im Belvedere ist entbrannt. Meine darauf bezügliche Mittheilung hat eine „Erklärung" „von der Direktion der k. k. Gemäldegalerie" hervorgerufen (Wiener Zeitung vom 22. Febr.); eine Zuschrift des Hrn. E. Kaiser finde ich in Ihrem geschätzten Blatte vom 25. Febr. Andere Entgegnungen, „denen die gestellten Forderungen einer wissenschaftlichen Begründung und ruhigen Fassung" allzusehr abgingen, haben Sie für gut erachtet, einstweilen zurückzuhalten. Aber selbst in den beiden erwähnten Aktenstücken finden sich diese wünschenswerthen, ja zur Förderung der Wissenschaft und zur Ermittelung der Wahrheit unentbehrlichen Eigenschaften so wenig, daß Sie sich schon bewogen gefühlt haben, gewisse zur Sache nicht gehörige Insinuationen abzuweisen. Für die Wärme, mit welcher Sie bei dieser Gelegenheit meiner sich angenommen, zolle ich Ihnen vor Allem meinen aufrichtigen Dank. Wären, so frage ich, wären diese meine Gegner — denn statt meinethalben Gegner der von mir aufgestellten Behauptung zu sein, sind sie schon meine persönlichen Widersacher geworden, — wären sie unter den obwaltenden Umständen geneigt gewesen, irgendwelcher von mir (oder einem Andern) ausgehenden Behauptung, ein Bild im Belvedere betreffend, ihre Beistimmung zu geben? Ich glaube schwerlich. Es handelt sich ja um den „kritischen Kredit einer höchsten Kunstanstalt"! Daß ich ein bisher mißachtetes Bild für das Werk eines Meisters erkläre, statt etwa einem bisher hochgeachteten seinen Nimbus zu benehmen, das macht die Sache nicht besser. Der Angriff, welcher Art er sei, muß kurzweg abgewiesen, die bedrohte Autorität muß gewahrt werden: ein „Pariser Kunsthändler" darf sich nicht beikommen lassen, eine hochansehnliche Behörde des Kaiserstaates hofmeistern zu wollen! Dies streitet ja gegen die elementarischen Begriffe, gegen das ABC der socialen Rangordnung! Nichts vermag eine Verzeihung auszuwirken: nicht die Rücksicht, die ich genommen, die Direktion, ehe ich zu der Veröffentlichung meiner Ansicht schritt, von der ganzen Sache in Kenntniß zu setzen; nicht die in Allem beobachtete Mäßigung, nicht die entschiedenste Objektivität, das ausgesprochenste Bestreben, in keinem Stücke vom Gegenstand abzugehen. Und wie werde ich des Irrthums überwiesen? Wie werden die von mir beigebrachten, ziemlich eingehenden Gründe widerlegt? Einigen der hervorragendsten wird eine absolute Negation entgegengehalten, andere wieder einfach ignorirt und in Bausch und Bogen zum Fenster hinausgeworfen; vom hohen Pferd herab werde ich sodann bedeutet, daß ich die Behandlung solcher Fragen „wirklichen Kennern" überlassen sollte, und der Machtspruch ergeht: daß das in Frage stehende Bild „ganz mittelmäßig sei", „keine Spur der Rafael'schen Weise zeige" u. s. w. Armes Bild, das nichts verbrochen, du wirst erbarmungslos preisgegeben und fällst dem gefährdeten „kritischen Kredit" der Anstalt, welche statt Mutter die Stiefmut-

ter geworden ist, zum unvermeidlichen Opfer! Ich aber, dein übelberathener Sachwalter, bin überführt, von Anfang bis zu Ende nichts als Unsinn vorgebracht und mit stumpfen Waffen im Nebel gefochten zu haben, und so werde ich denn auch schließlich, in Folge der lächerlichen Anmaßung, eine wissenschaftliche Diskussion anregen zu wollen, mit einem vermeintlichen Astronomen verglichen, der es noch nicht zur Unterscheidung zwischen einem Planeten und einem Fixstern gebracht hätte; mit andern Worten, ich werde als kindisch harmloser Träumer — nach Jericho geschickt, bis mir der Bart gewachsen! — Aehnlich verfährt auch Hr. E. Kaiser, nur daß er noch weniger auf den Kern der Frage sich einläßt und der Schwäche seiner Gründe, der Mangelhaftigkeit seiner Beweisführung mit der auffallendsten Verdrehung und Entstellung meiner Sätze aufzuhelfen sucht. Er hat denn auch eine vollständige Parodie meines Aufsatzes geliefert, die vielleicht sehr geistreich ist, der man jedoch unmöglich Gewissenhaftigkeit wird nachrühmen können. Von Anfang bis zu Ende der Kaiser'schen Entgegnung werden mir Aeußerungen angedichtet, die mir nie eingefallen sind. Wo ist, ich frage, die Rede „von einem göttlichen Funken, der über mich gekommen (!) und in welchem (sic) ich mit einem Male jenen göttlichen Rafael entdeckt habe." Für's erste bilde ich mir ein, deutsch zu schreiben; für's zweite möchte ich behaupten: wäre Hr. Kaiser nicht durch das Bestreben, um jeden Preis witzig zu sein, verblendet gewesen, so hätte er doch wohl einsehen müssen, daß der Satz, den er so eigenmächtig, gegen alle Gesetze der Hermeneutik, sich zurecht legt, ganz allgemein gehalten, und daß darin eine Beobachtung ausgesprochen ist, auf die Hr. Kaiser wahrscheinlich nie verfallen wäre. Ich halte diese Beobachtung für wichtig genug, um noch einmal darauf zurückzukommen. Wer eine bedeutende Gemäldesammlung, sei es zum erstenmal in seinem Leben, sei es nach einer langen Reihe von Jahren zum zweiten, zum dritten Male wieder betritt, hat vor dem einheimischen Kunstfreunde, dem die Galerie durchaus geläufig ist, der so zu sagen jedes Bild auswendig weiß, einen großen und unverkennbaren Vortheil voraus. Ich spreche begreiflicher Weise von einem Fachmann und einem solchen, der viel gesehen und verglichen hat. Wo der Einheimische, in gewohnter Weise, entweder zerstreut und gedankenlos, oder harmlos genießend durch die Säle schreitet, da sieht sich der Fremde, der in freudiger Spannung und mit gleichsam fieberhafter Ungeduld die geweihten Räume betritt, auf's lebhafteste angeregt. Erinnerungen tauchen auf, Vergleichungen bieten sich dar, gehegte Erwartungen werden erfüllt oder getäuscht, Eindrücke folgen sich in raschem Wechsel, und das kritische Vermögen wird ohne Unterlaß beschäftigt und wach erhalten. Aus diesem Grunde kann ein Fremder — so parador dies klingen mag — nach einmaligem Besuch einer Galerie Aufschlüsse geben und kritische Bemerkungen machen, die für einen beständigen Besucher überraschend, neu und lehrreich sind. Und um etwaigen Einwürfen zu begegnen, setze ich erläuternd hinzu: selbst da, wo der Einheimische in entschieden kritischer Stimmung und mit dem festen Vorsatze einer eingehenden und gründlichen Prüfung vor ein bestimmtes Bild hinträte, da würde er es mit aller Anstrengung kaum dazu bringen, daß ihm das Bild etwas Neues sagt, er wird im Gegentheil alle seine Gedanken und Eindrücke unwillkührlich und unaufhaltsam in das Geleise einlenken sehen, welches eine zwanzig-, dreißigjährige Angewöhnung und Vertrautheit mit dem Kunstwerke in seine Vorstellung eingegraben hat. Ich habe in dieser Beziehung so vielfache Erfahrnngen an mir selbst gemacht und zwar nach beiden Richtungen, daß ich nicht anders, als großen Nachdruck auf diese Beobachtung legen kann. Ich nehme deßhalb auch keinen Anstand, den Satz aufzustellen: wer die eigenen Schätze nie im Lichte einer fremden Beurtheilung und Würdigung angeschaut hat, der nimmt ihnen gegenüber nicht die richtige Stellung ein und ist vor Ueberschätzung oder Selbsttäuschung nicht sicher. Einsichtsvolle Direktionen wissen dies auch gar wohl und nehmen von durchreisenden Kunstfreunden begierig Mittheilungen und Aufschlüsse an, während andere gegen alle wissenschaftliche Forschung überhaupt gleichgiltig oder gegen alles Fremde abstoßend sich verhalten, in ihrem Eigensinn bei dem Hergebrachten verharren und verjährte Irrthümer für unantastbare Wahrheiten halten. Man kann in Italien z. B. beide Extreme in sehr ausgeprägten Vorbildern kennen lernen. Auf die mir gemachte, jedenfalls nicht schwer in's Gewicht fallende Einwendung, daß ja an jenem sogenannten Rafael Generationen vorübergegangen, ohne dem Bilde einen „anderen, als kunstgeschichtlichen Werth beizulegen", mag obige Auseinandersetzung wenigstens zum Theil als Antwort dienen. Es stünde überhaupt schlimm um allen und jeden Fortschritt, wenn ein so beschränkter Gesichtspunkt festgehalten werden sollte; abgesehen davon, daß ja eine Bemerkung, der meinen ähnlich, seit einem Menschenalter oder mehr, sich in dem Notizenbuch eines oder des anderen Reisenden vergraben finden könnte.

Wenn ferner Hr. Kaiser auf den „konservativen Bestand“ der Belvedere-Galerie pocht, vermöge dessen sie ihre Geschichte bis in die Zeit Rafaels zurück verfolgen könne, so scheint es beinahe, als solle damit die Behauptung aufgestellt werden, ein Rafael'sches Bild müßte als solches beglaubigt auf uns gekommen und könnte nicht solange unerkannt geblieben sein. Wie höchst naiv aber diese Ansicht wäre, weiß Jeder, der sich mit der Geschichte der Entstehung großer Galerien einigermaßen abgegeben hat. Ausführliche Inventare existiren fast nirgends, und wo sie vorkommen, da läßt ihre Vollständigkeit und ihre Brauchbarkeit sehr viel zu wünschen übrig. Nur ausnahmsweise läßt sich daher ein streng „historischer Nachweis“ liefern, und in gar vielen Fällen beruht die Geschichte selbst bedeutender Bilder auf unsicherer Ueberlieferung und auf gutem Glauben. Es ließe sich über diesen Gegenstand nicht eine Abhandlung nur, es ließe sich ein Buch darüber schreiben und unter Anderem auch nachweisen, daß die Namen gewisser Künstler theils während ihres Lebens nie zu gebührender Anerkennung gekommen, theils bald nach ihrem Tode in unverdiente Vergessenheit gerathen, daß solche Namen unbewußt oder absichtlich mit anderen, besser klingenden vertauscht oder im Lauf der Zeiten mit ähnlich lautenden verwechselt worden. Solcher Art sind z. B. Andrea Solario, Lorenzo Lotto, Giuliano Bugiardini und die geläufigeren Hobbema und Moretto da Brescia. Man denke nur an die wundervolle hl. Justina im Belvedere, welche in dem offiziellen Katalog noch nicht seit zwanzig Jahren den richtigen Namen trägt, und an das großartige Bild der Kirchenväter in Frankfurt am Main, welchem erst Rumohr, als er nach längerem Aufenthalt in Oberitalien nach Rom zurückkehrte, zu der damals noch bestrittenen Vaterschaft verhalf. Wurde doch das Bild noch unter dem Namen Pordenone in den Katalog der Sammlung des Kardinals Fesch aufgenommen und unter diesem Namen verkauft! Wie lange ist es her, daß man zwischen Memling und Thierry Bout (früher Stuerbout genannt), zwischen den van Eyck's und ihren Nachfolgern zu unterscheiden weiß? Wehe den Galerien, die sich auf die Dauer, im trüglichen Sicherheitsgefühl ihres „konservativen Bestandes“, dem durch alle Ritzen und Spalten eindringenden Lichte verschließen, der Kritik den Paß abverlangen und nach Befund, wie einer hergelaufenen Landstreicherin die Thüre weisen! Es wird ihnen ergehen, wie der Pinakothek zu München, welche ihren alten wohlverdienten Ruf durch halsstarriges Festhalten an falschen Benennungen gefährdet, durch unglückliche Ankäufe und Aufnahme unebenbürtiger Eindringlinge auf's Spiel setzt und demnächst — von anderen Gebrechen ganz zu schweigen — durch ihre Lionardo's und van Eyck's, durch ihre Correggio's, P. Bordone's und am Ende auch noch durch ihre Rafael's zum Kinderspott werden wird! Wenn es sich um „konservativen Bestand“ handelt, wo ließe sich eine Galerie finden, welche in höherem Maß, als die Uffizien und der Pitti-Palast in Florenz alle wünschenswerthen Bedingungen erfüllte? Wo bestand, wie dort seit den Zeiten des fünfzehnten Jahrhunderts, zwischen prachtliebenden, der Kunst mit Hingebung zugethanen Fürsten und einer fast unabsehbaren Reihe von Künstlern des ersten Ranges ein innigeres Wechselverhältniß? Bei der seit 1492 kaum mehr unterbrochenen Folge von Herrschern, bei dem in Florenz, der „Heimat der Statistik“, so früh ausgebildeten Urkundenwesen, mit einem Kunstgeschichtschreiber wie Vasari, in dessen „Leben der Künstler“ sich eine Unzahl von Werken der Malerei &c. nachweisen läßt, wo ließen sich günstigere Bedingungen denken? Im Jahre 1560 schon wird von demselben Vasari der Bau der Uffizien unternommen, bald darauf wird (unter Buontalenti's Leitung) die dortige Tribuna errichtet, und im Jahre 1589 ein Inventar der daselbst aufbewahrten Kunstwerke gefertigt, das noch vorhanden ist und sehr schätzbare Nachweise enthält. Fassen wir nun, zu unserer Belehrung, beispielsweise die Rafael'schen Werke in's Auge, die sich in unsern Tagen in jenem Heiligthume der Kunst, der Tribuna zu Florenz, vereinigt finden, so sehen wir dort sechs Bilder mit Rafael's Namen prangen. Von diesen sechs Bildern sind zwei unbestritten echt: die liebenswürdige „hl. Jungfrau mit dem Distelfinken“ und das Bildniß einer jungen Florentinerin, welches früher fälschlich für das der Maddalena Doni gehalten wurde; es ist ungemein mild und seelenvoll im Ausdruck, aber ohne weiblichen Reiz, in der Zeichnung scharf und von tiefem Verständniß, dabei aber von einer gewissen Trockenheit der Ausführung. Von den vier übrigen ist eines nach Rafael's Erfindung, augenscheinlich ohne sein Zuthun, gefertigt, ein zweites ist offenbar Kopie, ein drittes von einem andern Florentiner Meister, ein viertes endlich, nach meiner Ansicht, venetianisch. Das erste Bild, von dem ich spreche, ist die bekannte Komposition des in der Wüste sitzenden Täufers: die Zeichnung ist ohne alle Feinheit, der Hintergrund von unerquicklich trübem Braun, woraus der gleichmäßig gelbe Fleischton des jugendlichen Körpers hervortaucht. Das zweite ist die ziemlich geistlose

Kopie nach dem Julius II. im Palazzo Pitti; das dritte die unter dem Namen der „Madonna mit dem Schöpfbrunnen“ bekannte hl. Jungfrau mit dem Christuskinde und dem kleinen Täufer, ein Bild, das nur sehr entfernte Anklänge an Rafael's Gefühlsweise zeigt, und das ich nach langjähriger, gewissenhafter Prüfung und Untersuchung für ein Werk des Guiliano Bugiardini erkannt habe. Das vierte endlich ist das herrliche Frauenbildniß von 1512, ein Werk von höchster Vortrefflichkeit, welches früher häufig für Giorgione gehalten, dann aber wiederholt und von verschiedenen Seiten als Sebastiano del Piombo bezeichnet worden ist, eine Meinung, welcher ich unbedingt beizutreten, die triftigsten Gründe zu haben glaube. Und während auf diese Art in der Tribuna ein Frauenbildniß hängt, welches wohl schwerlich von Rafael ist und noch weniger die „Fornarina“ vorstellt, so besitzt der Pitti-Palast unter der Bezeichnung „anonimo“ („namenlos“) ein Frauenbildniß von höchstem Adel und von vollendeter Schönheit, welches der besten römischen Zeit des großen Meisters (etwa 1517) angehört, und das unverkennbare Vorbild der Magdalena in Rafael's hl. Cäcilia und sogar der Madonna di S. Sisto, also sicher das idealisirte Bildniß seiner Geliebten ist. Und zwar ist dieses nicht das einzige verkannte Rafael'sche Bild im Pitti-Palast: ein anderes kleineres, aus früherer Zeit, das Brustbild einer Frau in gesegneten Leibesumständen, hängt unmittelbar neben der Eingangsthür. Beide wurden schon vor 25 Jahren von Passavant als echt erkannt, beide sind in jedem Pinselstrich als Werke von Rafael's Hand bezeichnet, und beide stehen noch in dem 1859 gefertigten Kataloge des Pitti-Palastes, unter Nr. 229 und Nr. 245, als namenlos aufgeführt! Dies ist die Art, wie man in Florenz die Sachen ausgleicht. —

Ich wende mich zu Hrn. Kaiser zurück, der im weiteren Verlauf seiner Entgegnung von dem ebendaselbst befindlichen „anerkannten“ Bild von Rafael, der Maddalena Doni spricht. Da ich vermuthen darf, daß Hrn. Kaiser nicht genau bekannt ist, welche Bewandniß es mit jenem Prädikate hat, so will ich ihm rathen, in Passavant's „Rafael“, T. II, pag. 52 die Geschichte dieses Bildes und des davon unzertrennlichen Seitenstückes, des Bildnisses des Angelo Doni nachzulesen, zugleich aber zur Erbauung des Lesers diese Geschichte in der Kürze hier mittheilen. Bis zum Jahre 1758 blieben diese beiden, von Vasari beschriebenen und im Hause des Sohnes der beiden Dargestellten nachgewiesenen Bilder in der Familie Doni und kamen nach Verlauf von 250 Jahren zu einer Verwandten nach Avignon. Der Sohn dieser letzteren brachte sie 1823 nach Florenz zurück, in der Absicht, sie zu veräußern. Drei Jahre lang bot er sie vergebens zum Kaufe aus! Niemand wollte die Echtheit der Bilder anerkennen, selbst nicht die Florentinische Akademie der bildenden Künste; nur der wackere Metzger, ein Bayer, seit längerer Zeit in Florenz als Bilderrestaurator ansässig, verfocht die Echtheit und drängte den König Ludwig zum Ankauf. Dieser wünschte das Urtheil eines Künstlers zu haben, dem er sein Zutrauen schenkte, und der Bildhauer, Professor Martin Wagner wurde zu dem Ende von Rom nach Florenz gesandt, aber siehe da, auch sein schiedsrichterlicher Ausspruch lautete ungünstig, die beiden Bilder vertrauten den ohne Hingebung Urtheilenden ihr Geheimniß nicht an, und der arme Metzger stand allein, bis endlich ein von ihm verfaßtes Schriftchen, worin er mit den schlagendsten äußeren und inneren Gründen die Echtheit nachwies, dem Großherzog Leopold II. die Augen öffnete, der endlich am 28. März 1826 beide Bilder für 5000 Francesconi (etwas über 10,000 fl. ö. W.!) ankaufte.*) Seitdem hängen sie im Pitti-Palast und die Beschauer haben's bequem: sie können bewundern ohne Anstrengung und ohne Besorgniß, sich zu kompromittiren, denn sogar die Akademie von Florenz hat seitdem, so scheint es, keine Einwendung mehr gemacht!

Nach diesen Erörterungen, die sich mir unter den Händen ausgedehnt, jedoch hoffentlich nicht als ungehörige Abschweifungen erscheinen werden, kehre ich zu dem Kern der Frage zurück, und fasse noch einmal die von meinen ehrenwerthen Gegnern vorgebrachten Gründe in's Auge. Aber so aufrichtig ich dabei verfahre, so sehr ich mir Mühe gebe, ich vermag nichts Anderes zu entdecken, als ein systematisches Abläugnen jeglichen künstlerischen Werthes einem Bilde gegenüber, das mir bei mehr-

*) Es ist vor längerer Zeit, wenn ich nicht irre, im Sommer 1858 und bei Veranlassung von Steinla's, des Kupferstechers, Nekrolog in der Augsb. „Allgem. Zeitung“ dieser Sache im Vorübergehen Erwähnung gethan und bedauert worden, daß durch Metzger's Schuld die beiden Doni-Bildnisse der Münchener Pinakothek entgangen seien (!) Da nun diese Darstellung der Wahrheit gar zu derb in's Gesicht schlug, so sah sich damals ein von dem wirklichen Sachverhalt unterrichteter, im Uebrigen unbetheiligter Kunstfreund bewogen, der Redaktion der „A. A. Z.“ eine Berichtigung zuzusenden, welche diese jedoch nicht für gut fand, in ihre Spalten aufzunehmen.
A. d. Vf.

maliger Prüfung und trotz aller mir selbst gemachten Einwürfe, als ein Werk des (etwa 23jährigen) Meisters von Urbino erschienen ist. Eine solche Opposition aus einem Stücke kann ich nicht anders denn als parteiisch und leidenschaftlich bezeichnen. Meine Beweisführung zu wiederholen, oder meine Behauptung mit neuen Gründen zu stützen, erscheint mir unter diesen Umständen als vergebliche Mühe: meine Gegner sehen nicht, weil sie nicht sehen wollen. Da ich mich nun aber des erhaltenen Eindrucks lebhaft entsinne, da ich zu wissen glaube, wie weit ich meinem Auge trauen darf, so kann ich nicht anders als bei meiner Ansicht verharren: ich sehe in dem „Brustbild einer Frau“ (II, 49) ein Werk von Rafael's Hand und stelle es der Zeit anheim, zu entscheiden, ob ich recht gesehen, oder aber mich gröblich getäuscht habe. Damit jedoch aus diesem, wie die Sachen jetzt stehen, unfruchtbaren Streite einiger Nutzen sprießen möge, so sehe ich mich bewogen, die von mir bisher beobachteten Rücksichten bei Seite setzend und der dringend nahe gelegten Veranlassung nachgebend, ein paar Dutzend von den Bemerkungen mitzutheilen, die ich bei meinem letzten Besuche in Wien in meinen Katalog des Belvedere eingetragen habe. Vielleicht, daß es mir auf diese Art gelingt, eine „wissenschaftliche Diskussion anzuregen.“ Es bedarf hiebei wohl kaum der Erwähnung, daß ich, der Natur meiner Aufgabe gemäß, die zahlreichen Meisterwerke der Galerie, denen ich die höchste und wärmste Bewunderung zolle, größtentheils unberücksichtigt lassen muß. Um Raum zu ersparen, werde ich meine kritischen Bemerkungen in möglichst kurzer Fassung mittheilen.

(Fortsetzung folgt.)

Jakob Falke's Vorlesungen über ornamentale Kunst.

* * Oeffentliche Vorlesungen sind allmählich ein Bedürfniß der modernen Gesellschaft geworden. Es hat sich herausgestellt, daß die höheren Unterrichtsanstalten bei weitem nicht alle Zweige des wissenschaftlichen Lebens, denen heute das allgemeine Interesse sich zuwendet, in ihren Lehrplan aufnehmen können. Ueberdies bliebe diese Unterrichtsquelle, auch wenn sie wirklich die universitas literarum darstellte, der weiblichen Hälfte des Publikums verschlossen. So haben sich denn aus den öffentlichen Vorlesungen, die längere Zeit nur um einer Stunde angenehmer Unterhaltung willen arrangirt wurden, in unseren Tagen förmliche Kollegien für das studirende Alter beiderlei Geschlechts herausgebildet. Es ging damit ähnlich wie mit den Museen und Galerien: an die Stelle der bloßen Modesache und ästhetischen Feinschmeckerei traten ernster Wissensdrang und ganz besonders der in unserem geistigen Leben allerorten erwachte Trieb nach geschichtlicher Erkenntniß.

Auch in dem neugegründeten österreichischen Museum finden wir den Keim zu einer solchen freien Universität bereits in kräftiger Entwickelung. An die allgemeineren kommentatorischen Donnerstags-Vorlesungen des Direktors v. Eitelberger haben nacheinander zwei Kurse von bestimmter fachmäßiger Natur, der eine über Farbenlehre vom Professor Schrötter, der andere vom Kustos Jakob Falke über ornamentale Kunst, sich angeschlossen, und für nächsten Winter ist das Programm zu ähnlichen Vorträgen bereits festgestellt. Wenn diese Vorlesungen, wie zu erwarten steht, auch durch den Druck veröffentlicht werden, so dürfte daraus ein Sammelwerk für alle mit den Zwecken des österreichischen Museums zusammenhängenden kunstindustriellen und kulturgeschichtlichen Fächer entstehen, wie wir in dieser praktischen und populären Form kaum ein zweites besitzen.

In der Hoffnung auf diese Publikation und weil unser geehrter Mitarbeiter, Hr. J. Falke vor zwei Jahren schon in diesen Blättern ausführlich über den Styl im Kunstgewerbe, der den Gegenstand seiner Museumsvorlesungen bildete, sich ausgesprochen hat, wollen wir uns in diesem Bericht aller thunlichen Kürze befleißigen. Manches aus dem Falke'schen Cyklus gilt uns jedoch für so durchaus musterhaft, so sehr durch Schärfe des Gedankens und eindringliche Natürlichkeit des Ausdrucks ausgezeichnet, daß wir auch auf die Gefahr, den kunstgelehrten Lesern einiges theoretisch längst Erwiesene zu wiederholen, auf dessen auszugsweise Mittheilung nicht verzichten können.

Der Vortragende bezeichnete es als eine der wesentlichsten Aufgaben des österreichischen Museums, dafür zu sorgen, daß neben dem Anschauungsunterrichte, welchen der Besucher aus dem Studium der ausgestellten Werke schöpft, auch theoretisch „die Kenntniß der Prinzipien des Geschmacks mehr ausgebreitet werde.“ Diese Prinzipien wies er in dem ersten seiner Vorträge zunächst an den Grundformen der Gefäße und Geräthe, dann in dem zweiten an deren Ornamentation im Besonderen nach, beleuchtete ferner in dem dritten Vortrage den Gegensatz des ornamentalen Styles, den Naturalismus, und stellte endlich in dem vierten Vortrage die dekorative Kunst

des Islam, als die Blüthe der orientalischen Kunst überhaupt, in großen geschichtlichen Umrissen dar.

Die Form des Geräthes oder Gefäßes wird bekanntlich durch Zweck und Material bestimmt. Schönheit ist im Kunsthandwerk nur im engen Anschluß an die Zweckmäßigkeit erreichbar. Nicht in Betracht kommen hiebei die Prunkstücke; bei ihnen ist die Form etwas Zufälliges, die Pracht alleinige Hauptsache. Der obige Grundsatz wurde nun zunächst durch die Betrachtung der zur flüchtigen oder dauernden Aufnahme von Flüssigkeiten bestimmten Gefäße auf höchst sinnreiche Weise näher erörtert.

Die Trinkgefäße bilden hier natürlich ein Hauptkapitel. Es ist bemerkenswerth: so mannigfaltig die Gestalten derselben sind, soviel daran gemodelt wurde, so verschiedenartige Stoffe im Laufe der Zeit dazu verwendet wurden, Zinn, Thon, Holz, Glas u. s. w. — in der Hauptsache ist die Form dennoch seit Jahrhunderten dieselbe geblieben. Die Bierkrüge mit Deckeln waren ebenso schon vor vierhundert Jahren und länger im Gebrauche; die Stengel- und Römergläser finden wir in den Pokalen und Kelchen der ältesten Zeiten wieder. Jedes Getränk hat sich eben seine Form geschaffen. Das Wasser ist der gemeinste Stoff, man nimmt den vollen Trunk zur Erfrischung, aber man „zecht" nicht. Zu dem Zwecke genügt der einfache Becher mit abgeplattetem Boden und von mäßigem Umfange. Bier muß in größeren Quantitäten genossen werden, wenn es anregen soll; daher das größere Gefäß, welches, an sich unhandlich, des Henkels bedurfte, und des Deckels, damit die Kohlensäure nicht zu schnell entweichen kann. An dem Dufte des Bieres labt man sich nicht. Aber an dem edlen Weine wollen drei Sinne sich erfreuen, Geschmack, Gesicht und Geruch; daher das unbedeckte Glas; man trinkt den Wein nicht in so großen Quantitäten, wie das Bier; daher das kleinere Format, desto kleiner, je mehr geistigen Gehalt, je mehr Feuer der Wein besitzt. Man trinkt ihn, um Falke's Ausdruck zu gebrauchen, „zierlicher", daher die zierlichere Gestalt, die Einschiebung des Ständers zwischen Kopf und Fuß. Er ist das vornehmste, poetischeste Getränk (wahrhaft poetische Bierlieder gibt es nicht, wie der Redner bemerkte), daher hat die Kunst sich von jeher die Verfeinerung und den Schmuck des Trinkgefäßes angelegen sein lassen. Für Zecher, welche „einen kräftigen Wellenschlag" um den Mund lieben, wurden große Pokale und Humpen erfunden, die sich aber von der Grundform selten entfernen. Noch kleiner als für den Wein werden die Trinkgefäße für Branntwein und Liqueur gemacht, weil dem wirklichen Bedürfniß schon das kleinste Maß genügt; den Uebergang bilden naturgemäß die Gläser für „Liqueurweine." Als ganz verwerflich bezeichnete Falke die eckigen Trinkgeschirre, welche wir der mißverständlichen Anwendung der Gothik auf die Kleinkunst verdanken, nicht minder die Neigung, den Zweck des Gefäßes zu verbergen, indem man ihm eine ganz fremdartige Gestalt gibt, Thierköpfe zu Trinkgefäßen macht und dgl. mehr. Alle diese Erscheinungen sind auf das Bemühen zurückzuführen, unaufhörlich durch „neue Moden" die Kauflust des Publikums zu reizen.

Unmittelbar an die „Eskamotirung der Form" knüpft sich natürlich die Verwirrung in Betreff des Stoffes. Es kommt wohl vor, daß ein Stoff für einen Gegenstand verwendet wird, für welchen er seiner Natur nach ganz ungeeignet ist, doch solchen Einfällen fügt sich das Publikum allerdings nicht. Dafür findet man es schön und sinnig, wenn dieser Unfug wenigstens zum Schein getrieben wird, wenn man uns zumuthet, Kaffee aus einer Schale zu trinken, welche freilich von Porzellan, aber mit aller Mühe holzähnlich gemacht ist. Widerspricht dieses Verfahren nicht in allen Fällen geradezu dem Geschmack (im eigentlichen Sinne des Wortes), so verletzt es doch immer das Gesetz, daß der Stoff durch seine besonderen Eigenschaften erkennbar bleiben soll. Das ist bei der Architektur allgemein anerkannt, und gilt ebenso für das Kunstgewerbe. Es bedarf dies gar keiner längeren Auseinandersetzung; jedes gesunde Gefühl wird durch die Steinplatten von Holz, die Holzrahmen von Leder, durch die Glasgefäße, welche unter Preisgabe aller Eigenthümlichkeiten des Glases den Anschein von Porzellan erhalten, abgestoßen.

(Fortsetzung folgt.)

Korrespondenz-Nachrichten.

□ **Berlin.** (A. Stüler und W. Kiß †) Kurz nacheinander, unerwartet und schnell nahm, wie Sie bereits gemeldet haben, im verflossenen Monate der Tod zwei Größen aus der Berliner Kunstwelt hinweg. Beide Künstler waren Schüler von Meistern, denen der Hauptantheil an der Wiedergeburt und dem glänzenden Aufschwunge der Kunst in Preußen nach den Befreiungskriegen zuerkannt werden muß: Stüler's Lehrer war Schinkel, Kiß studirte unter Rauch's Leitung. Beiden bot die nachfolgende, äußerlich noch glänzendere Kunstepoche unter Friedrich Wilhelm IV. ein weites Feld für ihr Schaffen. A. Stüler wurde im Jahre 1800 zu Mühlhausen in Thüringen geboren. Sein Vater, ein Geistlicher, ließ

ihm eine klassische Bildung angedeihen, da weder seine, des Vaters, noch des Sohnes Absichten anfänglich auf den Künstlerberuf ausgingen. Erst später entschloß sich der junge Mann, wahrscheinlich in Veranlassung seines Talentes für das Zeichnen, die Baukunst zu seinem Berufe zu wählen. Im Jahre 1827 bestand er seine Staatsprüfung, und erst von dieser Zeit an wurde er ein Schüler Schinkel's, der ihn, veranlaßt durch seine vorzügliche Fach- und allgemeine Bildung, in seine nähere Umgebung zog. Unter des Meisters Oberaufsicht führte Stüler den Um- und Ausbau des Palais des Prinzen Karl am Wilhelmsplatze in Berlin aus. Die Jahre 1827—1829 füllten Studienreisen durch Deutschland, Belgien, Frankreich und Italien, ein volles Jahrzehnt darauf Entwürfe und Ausführungen von Privatbauten, neben einer nicht bedeutende Ansprüche an seine Kräfte stellenden amtlichen Thätigkeit als Lehrer und Hofbauinspektor, später Hofbaurath. Mit dem Jahre 1840, in welchem Friedrich Wilhelm IV. die Regierung antrat, begann für Stüler eine vielfach erhöhte Thätigkeit. Doch noch lebte Persius, der Hofarchitekt des früheren Kronprinzen und demgemäß auch noch Berather des nunmehrigen Königs in Bauangelegenheiten. Persius starb im Jahre 1845, und der König berief nun an seine Stelle Stüler, dem sich damit eine Fülle von Aufgaben und ein Reichthum von Mitteln darbot, wie sich deren wenige Künstler zu erfreuen gehabt haben. — Was reiche Kenntnisse, Erfahrungen, Fertigkeit in allen Stylarten, Fleiß, Ausdauer und Geschmack im Detail zu leisten vermögen, das leistete Stüler in den zwanzig Jahren seiner Hauptschaffenszeit, aber — das öffentliche Urtheil darüber ist bereits zum Abschluß gekommen — die Schöpfungskraft im Großen, der geniale Wurf stand bei Stüler weit zurück gegen die obengenannten Vorzüge. Seine Prachtbauwerke in Berlin können nicht zusammen genannt werden mit denen Schinkel's und Schlüter's, das bedeutendste derselben, das neue Museum, ist in seinem Inneren überladen, vielfach unzweckmäßig, in seiner äußeren Gliederung öde und reizlos. Es ist häufig zur Entschuldigung mancher Mißstände für Stüler angeführt — und er selbst that dies in seinem Werke über das Museum — daß er durch seinen hohen Auftraggeber, der vielfach an den Entwürfen mitarbeitete und modelte, zu mancherlei nicht ganz zu billigenden Anordnungen genöthigt worden sei; indessen dürfte diese Entschuldigung doch nicht allzuweit reichen; dem Fachmeister fällt es nicht so schwer, den schöpferischen Kundgebungen hoher Dilettanten sein eigenes Gepräge aufzudrücken, ohne daß diese die oft vollständige Metamorphose gewahr werden. In Berlin bilden, außer dem neuen Museum, der Kuppelbau des königlichen Schlosses und einige Kirchen die Hauptdenkzeichen der Thätigkeit Stüler's. Seine übrigen Hauptwerke sind: der Ausbau des Schlosses Hohenzollern und des Schlosses in Schwerin, ferner die Börse in Frankfurt a. M., das Universitätsgebäude in Königsberg, die Akademie zu Pest und das Nationalmuseum in Stockholm. Das dem Plane nach an Größe und an Reichthum der Ausstattung alle modernen Bauwerke in Deutschland überragende Werk, der neue Dom in Berlin, blieb in den ersten Anfängen liegen. — Fast in gleichem Alter mit Stüler stand A. Kiß. Er wurde im Jahre 1802 im Dorfe Paperz bei Gleiwitz in Schlesien von Eltern geringen Standes geboren. Seine erste Thätigkeit begann er in der seinem Geburtsorte nahe liegenden Metallgießerei Königshütte, wahrscheinlich schon in sehr jugendlichem Alter und ohne die für seinen späteren Beruf nothwendigen Schulkenntnisse erworben zu haben. Seine Thätigkeit dort ging nicht über das Modelliren von Ornamenten hinaus, und auch noch in Berlin, wohin er in seinem zwanzigsten Jahre kam, arbeitetete er nur auf diesem Gebiete, wenn auch in geregelterer Weise und nach besseren Vorbildern, da der größte Theil seiner Arbeiten ihm von Schinkel übertragen wurde. Da dieser Zweig der Bildhauerei damals in Berlin nur wenig ausgebildet war, so war Kiß für Schinkel eine werthvolle Arbeitskraft, und er wirkte ihm die Vergünstigung aus, seine Arbeiten in Rauch's Werkstätte ausführen zu können. Hier wandte sich Kiß, jedoch anfänglich nur nebenbei und in Mußestunden, dem Studium des menschlichen Körpers zu, wozu ihm die Abgüsse von Antiken und die Modelle von Rauch und Tieck reichliche Hilfsmittel darboten. In Folge dessen verwendete ihn auch Rauch hin und wieder zur Aushilfe bei seinen Arbeiten. Die erste bedeutende selbständige Arbeit im Figurenfache erhielt er von seinem Beschützer Schinkel; es war das Hochrelief im Giebelfelde des neuen Packhofgebäudes. Mag Schinkel dem Künstler auch eine kleine Zeichnung, welche die Grundzüge der Komposition enthielt, gegeben haben, — frische, volle Gestaltungskraft und Schönheitssinn sprachen sich so entschieden darin aus, daß dem Künstler eine bedeutende Zukunft gesichert schien. So kam es, daß er, trotz der Langsamkeit seines Bildungsganges, schon im Jahre 1838 ein Werk in kolossalem Maßstabe ausführen konnte, welches allgemeines Aufsehen bei Laien wie bei Kennern erregte. Es war die bekannte Reiterstatue, eine Amazone zu Pferde, mit einem Panther kämpfend. Die Anerkennung, welche das Werk fand, war so groß, daß einflußreiche Männer zusammentraten, um die beträchtlichen Mittel zusammenzubringen, welche die Ausführung des Werkes in Bronze erforderte; denn der sparsame, der Bildhauerei wenig geneigte König Friedrich Wilhelm III. weigerte sich, aus eigenen oder Staatsmitteln die Kosten zu bestreiten; auch äußerte er seine Abneigung gegen die Darstellung eines reitenden und kämpfenden nackten Weibes. Das Werk hatte Kiß's Ruf plötzlich fest begründet, und er erhielt eine Menge Aufträge, größtentheils Arbeiten in überlebensgroßem Maßstabe, und häufig dekorativer Natur. Leider gerieth der Künstler, verführt durch seine technische Fertigkeit und die erwähnte Bestimmung vieler dieser Arbeiten, in's Schnellmachen, wobei dann auch das Schnellerwerben mit in's Spiel kam, so daß die Amazone schließlich sein am meisten durchgeführtes und am feinsten empfundenes Werk geblieben ist. Indessen hatte dasselbe seinen Ruf so ausgedehnt und sein Name war durch die Aufstellung desselben vor dem neuen Museum so populär geworden, daß damit alles nachfolgende Mittelmäßige und Verfehlte gedeckt wurde, und es erst der Aufstellung der Mißgestalt Beuth's vor der Bauakademie bedurfte, um diesem Rufe einen Stoß zu versetzen. Noch einigermaßen sorgfältig durchgeführt in den Formen sind die Reiterstandbilder Friedrich's des Großen in Breslau, Friedrich Wilhelm's III. in Königsberg und die Gestalt des hl. Georg zu Pferde, im Kampfe mit dem Drachen. In der Rotunde des alten Museums steht ebenfalls ein Standbild des Königs Friedrich Wilhelm III., an welchem die geschmacklose römische Bekleidung vielleicht nicht die Wahl des

Künstlers war; in Potsdam steht auf dem Paradeplatze das Standbild desselben Königs, ein Werk ohne hervorstechende Vorzüge und Mängel. Die Standbilder Schwerin's und Winterfeld's auf dem Wilhelmsplatze, zu den letzten Arbeiten des Künstlers gehörig, ebenso wie zwei Reitergruppen vor der Kaserne der Gardes du Corps in Charlottenburg gaben mancherlei Anlaß zu Tadel und selbst Spott.

Kleine Chronik.

Preisausschreibung für Palermo. Wie haben früher schon die erste Nachricht von der allgemeinen Preisausschreibung für ein in Palermo zu erbauendes neues Theater den Lesern mitgetheilt. Die „Gazette des Architectes" bringt darüber neuerdings die weiteren Details. Die konkurrirenden Entwürfe müssen binnen zweijähriger Frist an die Gemeindeverwaltung von Palermo eingesandt sein. Sie werden zwei Monate lang, entweder in Palermo oder in einer andern Stadt Italiens, öffentlich ausgestellt Die Urheber der von einer aus Fachmännern bestehenden Jury als die besten erkannten Projekte erhalten als Preise: der erste 25,000 Franken, der zweite 16,000 Fr., der dritte 9000 Fr., der vierte 4000 Fr., der fünfte 2000 Fr. Der Gemeinderath von Palermo wird aus diesen fünf Projekten das auszuführende wählen und der Urheber dieses Projektes erhält die Bauausführung mit einer Entschädigung von fünf Percent der Bausumme, welche letztere jedoch 2 Millionen und 500,000 Franken nicht übersteigen soll. Das Theater soll Platz für 3000 Zuschauer darbieten.

Auszeichnungen. Oberbaurath Friedrich Schmidt in Wien wurde zum Ehrenmitgliede der Akademie der Künste zu Urbino, Professor Ludwig Lange und dessen Sohn Architekt Emil Lange in München wurden zu Ehrenmitgliedern der kgl. Akademie der Künste zu Amsterdam ernannt.

Lokales.

„Der Taschenspieler" von Knaus, das bereits 1863 in Paris ausgestellte, als „Le saltimbanque" bekannte Bild, von welchem unser Stuttgarter Korrespondent in Nr. 12 ausführlich berichtete, ist gegenwärtig in der Kunsthandlung von Stammler und Karlstein (jetzt Käser) unentgeltlich ausgestellt. Wir treten dem Lobe unseres Korrespondenten in allen Stücken bei; das figurenreiche Gemälde darf nicht nur unter den Werken dieses Meisters, die wir gesehen, sondern in seiner Gattung überhaupt einen der ersten Plätze beanspruchen. Wie wir hören, hat der „österreichische Kunstverein" vergebliche Anstrengungen gemacht, das in Hrn. Goupil's Besitz befindliche Bild für seine Ausstellung zu gewinnen. Schließlich sei erwähnt, daß auch bereits ein Stich des Bildes von Girardet vorliegt.

Restauration des St. Stephansdomes. Dombaumeister Friedrich Schmidt hielt vor Kurzem in dem neugegründeten Verein für Landeskunde einen Vortrag über die nothwendigen Umgestaltungen im Inneren und am Aeußeren des St. Stephansdomes. Hr. Schmidt sprach sich für die volle Beseitigung der Uebertünchungen und für die Wiederherstellung der alten Bemalung aus; er gedenkt jene im Chore reicher und glänzender, im Langhause dagegen einfacher herzustellen. Redner erklärte den jetzigen dunkeln Ton für eine Tünche von — Kienruß, welche im vorigen Jahrhundert aufgetragen wurde, nachdem die ursprüngliche Bemalung schon wiederholt überstrichen worden war. Bezüglich der alten historischen Denkmale des Domes versprach er, dieselben wo thunlich an ihrem Platze zu belassen, und mit größter Schonung aller historischen Erinnerungen vorzugehen. Von den Altären sollen der Hochaltar neu und stylgemäß hergestellt, die Nebenaltäre dagegen größtentheils in ihrer gegenwärtigen Form beibehalten werden; ebenso werden die Oratorien im Mittelchor, da sie unentbehrlich sind, stylgemäß und im Zusammenhange mit der Restauration der verstümmelten Chorstühle erneuert. In Betreff der Restauration des Aeußeren erfahren wir, daß vor Allem die Ausbesserung des hohen Thurmes bis auf die Fundamente gründlich durchgeführt werden muß. Sodann wird gegenüber dem erzbischöflichen Palais eine neue stylgemäße Sakristei hergestellt, die Restauration der romanischen Westfaçade, und zuletzt die des Halbthurmes mit aller Genauigkeit vorgenommen werden.

F. H. **Deutsche Ordenskirche.** Mit einer wohlthuenden, bei uns sonst so seltenen Raschheit ist der Einsicht, daß der aus Troppau gekommene, restaurirte Altar dieser Kirche mit seinen unförmlichen, fachwerkartigen Horizontalabschlüssen mit dem stylgemäß wiederhergestellten Raume nicht übereinstimme, der Entschluß gefolgt, diesem Uebelstande abzuhelfen. Auf Anordnung des Ordensgroßmeisters Erzherzog Wilhelm und des Großkomthurs Graf Haugwitz wurde der Flügelaltar mit einem gothischen Aufbau versehen, der nach den Zeichnungen des Kirchenrestaurators Architekten Lippert ausgeführt wurde. Der Altar steht jetzt fertig da. Zierliches, ganz vergoldetes Laub- und Stabwerk bekleidet und bekrönt nunmehr den ehemals ungeschlachten Altarkasten. Drei schlanke gothische Baldachine erheben sich über demselben, unter denen die Bildnisse der Madonna mit dem Kinde inmitten, der hl. Elisabeth und des hl. Georg zu Linken und Rechten stehen. Köpfe und Hände dieser Heiligenbilder sind bemalt, die Gewänder reich vergoldet, ganz in Uebereinstimmung mit den religiösen Figuren und Darstellungen am unteren Altare. So fertig ist der Altar ein Ganzes, vollkommen passend zu der Kirche, in der er steht. Sein Eindruck ist schön und harmonisch, und wenn wir noch einen Wunsch aussprechen sollen, so wäre es der, dem Werke durch einen dunklen farbigen Hintergrund, etwa durch hohe Tapeten, eine mehr ruhige Wirkung zu geben. Die ornamentale und bildnerische Ausführung des Altars durch Hrn. Hutterer verdient alle Anerkennung.

Briefkasten der Redaktion: 1.—7. April: ☐ in Berlin und F. H. hier: Benützt. — V. in Karlsruhe: Besten Dank. — F. P in München: Einverstanden — S. C. in Weimar: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 15. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 15. April 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Galerie des Belvedere.

Von **Otto Mündler.**

(Fortsetzung.)

Saal I, Nr. 34 erscheint als Bruchstück einer Komposition desselben Meisters, in ganzen, lebensgroßen Figuren, die sich im Palaste Brignole Sale zu Genua befindet. — I, 46 scheint mir von derselben Hand, wie sein Nachbar, Nr. 45, nämlich vom jungen Palma zu sein, der mit viel weniger Nachdruck und Entschiedenheit zeichnet, als Tintoretto, und durch seine flaue Behandlung und die breitgequetschten Lichter von weitem kenntlich ist. — Bei I, 51 ist der große Name Giorgione arg mißbraucht; es ist ein späteres, rohes Bild.

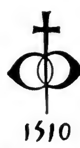
II, 34. Die Benennung Giov. Calcar beruht vielleicht auf einer weitzurückgehenden Verwechslung, jedenfalls auf einem gröblichen Irrthum. Das Bild ist ein so ausgesprochener G. Batt. Morone, daß auch nicht der leiseste Zweifel aufkommen kann. Dieser von Tizian bekanntlich so hochgestellte Bildnißmaler der Schule von Bergamo ist außerdem im Belvedere gar nicht vertreten! — II, 35 kann, mit dem reizenden Bildniß im Palazzo Pitti zusammengehalten, wohl kaum als echt gelten. Es ist bekanntlich das Porträt der Geliebten und nachherigen Gemahlin des Herzogs von Urbino, Francesco della Rovere. — II, 44 ist trüb und schwer im Ton; unmöglich von Tizian. — Auch II, 45 ist eine von den vielen Wiederholungen des bekannten Bildnisses Paul's III. — II, 50 ist für Giorgione unbedingt zu schwach. — II, 65 ist ein unverkennbares frühes Werk des Andrea Previtali, auch Andreas Bergomensis genannt. Schon die Landschaft, in der Art des Palma vecchio, verräth den Bergamasken. Die sehr unschönen Köpfe — der des Täufers ist besonders trivial, — lassen vielleicht auf seine Anfänge in Bergamo schließen, bevor er die Schule des Giov. Bellini besuchte.

III, 34 ist eine Nachahmung Salvator Rosa's. — Bei III, 39 sind wir an einer kitzligen Stelle angelangt. Zweimal findet sich der Name Nicolas Poussin im Katalog des Belvedere. Die fraglichen Bilder aber stehen, ihrem Werthe nach, im auffallendsten Gegensatze zu der ihnen angewiesenen Stelle. III, 39 nimmt den Ehrenplatz ein, während Titus' Einzug in Jerusalem unter Nr. 4 in den II. Saal des Erdgeschosses exilirt ist. Nun gehört zwar dies letztere Bild der früheren römischen Zeit des großen Franzosen an; es ist auf rothen Bolusgrund gemalt, unansehnlich und zerstreut in der Farbenwirkung, dabei aber welch' eine reiche Komposition! Wie verständig ist das Ganze angelegt, wie tief durchdacht, wie ist die schwierige Aufgabe glücklich und klar gelöst! Es ist ein Hauptbild aus jener früheren Zeit des Meisters, fast auf eine Linie zu stellen mit dem „Raub der Sabinerinnen" im Louvre, nur daß der Gegenstand des Wiener Bildes weniger dankbar ist. Und nun dagegen Nr. 39: „Petrus und Johannes heilen den Lahmen" zc. Hier ist nicht an Nikolas Poussin zu denken. Wohl ist das Bild unter dem Eindruck der Poussin'schen Werke entstanden, aber welcher Abstand! Es ist eine durch und durch stillose Komposition, mit ungeschickt und geschmacklos aufeinandergehäuften, schlecht im Raume vertheilten Figuren. Die sehr zierliche und glatte Vollendung verräth den

Niederländer. Und zwar läßt mir der Vergleich mit anderen Werken des Lüttichet Malers Bertholet Flemael oder Flemalle (1612—1675), der sich vielfach in Paris aufhielt — ein Bild in Dresden, Nr. 1009 des Katalogs, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, hat eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Wiener Bilde — über dessen Urheber keinen Zweifel übrig. Flemalle wurde der Lehrer seines berühmteren Landsmannes Ger. Lairesse, welcher von ihm den Geschmack an den Kompositionen N. Poussin's annahm, deren Geiste, wiewohl auch er den Niederländer nie abstreifen konnte, er immerhin näher kam als Flemalle. — III, 48 ist sicher nicht von Caravaggio; es erscheint mir ganz und gar wie Alessandro Tiarini, dessen große, edle Formen und kühle Farbenstimmung es hat.

IV, 10 ist ein schlagender Bernardini Luini, welchem Meister auch Nr. 12, das Seitenstück, mit vollem Rechte zugeschrieben wird. — IV, 24 ist ganz unverkennbar von der Hand des Cesare da Sesto. — IV, 28 ist vortrefflich geeignet, den Styl des oben erwähnten Guil. Bugiardini kennen zu lehren: es ist eines der schönsten Bilder des Meisters, die mir bekannt sind, von größter Zartheit der Ausführung; besonders reizend ist das Köpfchen des Christuskindes. Die Jungfrau ist ganz identisch mit der des oben erwähnten Bildes der „Madonna del pozzo", das als „Rafael" in der Tribuna zu Florenz hängt. Man halte mir nicht etwa das unerquickliche Bild II, 2 im Erdgeschoß entgegen. Vasari schreibt, im Leben Fra Bartolommeo's, die Komposition des letzteren Bildes ausdrücklich dem großen Florentiner Meister zu. Was können wir dagegen sagen? Vielleicht, daß unser Gefühl sich sträubt und daß wir vorziehen, an eine Verwechslung zu glauben. Vasari, der in seiner Lebensbeschreibung des Giuliano seiner scherzhaften Laune die Zügel allzu sehr schießen läßt, hat wohl, ohne es zu wollen, den wackern Bugiardini in ein falsches Licht gestellt. Bilder des trefflichen Künstlers, der allerdings nicht durch Erfindung glänzt, kommen bis jetzt noch unter den verschiedensten Namen vor: in Florenz, wie gesagt, als Rafael, daneben als Ridolfo Ghirlandajo; in Turin als Franciabigio und als Mariotto Albertinelli; in Rom (Pal. Borghese) als Raffaelin del Garbo, oder Schule Rafael's, in Paris endlich als Rafael oder Francia. Ich halte nämlich — und stehe mit dieser meiner Ansicht nicht allein — das unübertrefflich schöne und berühmte Bildniß des schwarz gekleideten jungen Mannes, der den rechten Arm aufstützt, für ein Werk des Bugiardini. Fragt man, wo ich diesen Meister als solchen kennen gelernt habe, so antworte ich: unter anderem in Bologna, wo drei Bilder von ihm, aus verschiedenen Zeiten, sich befinden, alle drei mit seiner gewöhnlichen Bezeichnung: IVL. FLOR. versehen. — IV, 23, 3, 4, 19, 30. Zögernd, doch getragen von dem Bewußtsein meiner durchaus lauteren Absicht, wage ich es, an dieser Stelle zu bekennen, daß ich nicht begreife, wie man, Angesichts von Nr. 23, nur einen Augenblick die Ueberzeugung festhalten kann, fünf echte Bilder von A. del Sarto zu besitzen! Ich fordere jeden Künstler, jeden mit gesundem Blick und einiger Kunstbildung begabten Mann auf, Nr. 23, jenes Meisterstück, von tiefster Empfindung beseelt und von dem zartesten Schmelz der Modellirung, im feinsten silbergrauen Ton durchgeführt, in's Auge zu fassen, und wenn sein Auge von dem Lichte und der Harmonie dieser edlen Schöpfung — dem hellsten und zugleich feingestimmtesten Bilde des ganzen Saales — gleichsam gesättigt ist, so wende er sich zu Nr. 3, 4, 19 und 30 und frage sich, ob diese theils braunen, theils grellen und rohen Bilder von derselben Hand sein können, wie 23. Ich meines theils habe nie einen echten Andrea gefunden, der nicht wie ein Blumenstrauß anzusehen gewesen wäre, von der größten Frische und Wahrheit der Lokalfarbe, durchsichtig in den Schatten, silberhell und perlgrau in den Halbtinten und Reflexen. Nr. 3 ist eine Kopie nach dem oft wiederholten Bilde im Louvre. Nr. 4 ist wahrscheinlich nach Andrea's Komposition von D. Puligo ausgeführt, Nr. 19 am ehesten von Pontormo, Nr. 30 ist ein sehr gutes Schulbild. — IV, 36. Eine unpassendere Benennung als „altflorentinisch, dem Masaccio verwandt" für dieses kostbar schöne und interessante, aber räthselhafte Brustbild eines jungen Mannes läßt sich wohl kaum denken. Ich für meinen Theil weiß keinen Namen vorzuschlagen. Eine auffallende Mischung von deutsch und venetianisch, aus der Schule des Bellini, ließe mich etwa auf den als Maler sehr seltenen Jacopo de Barbaris schließen (von dem sich in Augsburg ein Stillleben befindet), doch will ich Niemandem zumuthen, in diesem Stücke meiner Meinung beizutreten. Das kostbare Bild ist leider, sowie eine große Anzahl altitalienischer und altniederländischer Bilder im Belvedere, mit einem Rost versehen (parqueté), wodurch die Erhaltung des Bildes gesichert sein mag, leider aber zugleich etwaige Inschriften, Siegel u. dgl. verloren gehen, wenn nicht, was in den meisten Fällen thunlich ist, die hintere

Hälfte des Brettes abgesägt und aufbewahrt wird. — IV, 42, „auf dem Postament des Thrones steht 1510" u. s. w. Der Katalog theilt in fünf Zeilen die verschiedenen Aufschriften mit, nur Eines hat er übersehen und zwar das Wichtigste, das Zeichen, welches sich oberhalb der Jahreszahl befindet: zwei in einander verschränkte Fingerringe, mit einem Kreuze darüber, dessen Hauptbalken, nach unten verlängert, die Ringe durchschneidet.



1510

Dieses symbolische Zeichen aber gehört keineswegs dem Fra Paolo da Pistoja an, der wohl in seinem zwanzigsten Jahre (1490 geb.) kaum ein solches Bild zu malen im Stande gewesen; es findet sich vielmehr auf den Werken, welche Mariotto Albertinelli nach den Entwürfen und unter Mitwirkung seines großen Freundes Fra Bartolommeo di S. Marco ausgeführt, und kommt demgemäß auch nur mit den Jahren 1509, 1510, 1511 und 1512 vor, solange nämlich die künstlerische Geschäftsverbindung, so zu sagen, zwischen dem Frate und seinem Freunde dauerte. Bilder dieser Art könnte ich in der akademischen Sammlung zu Siena, im Palazzo Borghese zu Rom, in der Galerie Corsini zu Florenz und anderen Orten nachweisen; es genügt aber, auf eines derselben, das wichtigste, aufmerksam zu machen, welches sich, nebst mehreren anderen italienischen Bildern, seit den Zeiten des ersten französischen Kaiserreichs in einer Seitenkapelle der katholischen Pfarrkirche Sainte Madeleine zu Genf befindet, auf zwei getrennten Flügeln die hl. Jungfrau und den verkündenden Engel vorstellt, und außer dem zweimal wiederholten Zeichen, mit der Jahreszahl 1511, noch die Inschrift trägt:

FRIS BARTHO · ORꝶ · P · ET MARIOTTI FLORENTINORꝶ, OPUS · (Fratris Bartholomei, ordinis praedicatorum et Mariotti Florentinorum opus.

VII, 11. Aehnlich wie mit Andrea del Sarto, Giorgione u. s. w., verhält es sich auch mit Correggio. Zwei ausgezeichnete und unbestreitbar echte Bilder des Meisters, 19 und 21, können auch für eine Galerie ersten Ranges genügen, warum z. B. Nr. 11 und 13, höchstens des Zuccaro oder des Schidone würdig, mit diesem großen Namen schmücken? — Dagegen würde ich Nr. 40, trotz dem etwas grauen Fleischton, unbedenklich dem Garofalo selber zuschreiben. — VI, 11. Giorgione?! Dieses Bild verräth sich bei genauerer Prüfung als ein Machwerk des Nicolo Frangipani (aus Padua, um 1590), der als Künstler auf derselben Stufe steht, wie Pietro della Vecchia.

VII, 17 ist wahrscheinlich von Bernardino Gatti, genannt Sojaro, aus Cremona. — VII, 30 ist viel zu hart für Sebastiano del Piombo. — VII, 31 ist, nach der braunrothen Färbung des Fleisches, eher von Girol. Rumanino. — VII, 41 ist etwas bunt für den großen Meister, und könnte seiner Schule angehören.

Angezogen und gefesselt von dem unglaublichen Reichthum der kaiserlichen Sammlung an kostbaren Venetianern und überhaupt an Bildern der italienischen Schulen, sowie von den Schätzen, welche die Abtheilung der altniederländischen und deutschen Schulen besitzt, fand ich leider während meines letzten, zu kurzen Aufenthalts in Wien nicht Zeit, die den ersteren vollkommen ebenbürtigen Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts einzeln in's Auge zu fassen. Nur zwei arge Verstöße fielen mir beim Durchwandern der Säle auf, welche bei der gründlichen Kenntniß des Hrn. Direktors in Betreff der niederländischen Schulen, und bei seinem so ungemein scharfen und richtigen Blick sich wohl kaum anders erklären lassen, als durch zu blinde Anhänglichkeit an überlieferte Benennungen, oder aber, auf die von mir oben ausgeführte Art, durch eine gewisse Abstumpfung des Urtheils, welche aus lebenslänglicher Vertrautheit mit den Bildern entsteht. Im VI. Saale der Niederländer hängt unter Nr. 4, angeblich von David Teniers dem Jüngeren, das Bildniß eines jungen Mannes, oval, auf Holz gemalt, welches wohl kein mit diesen Schulen halbwegs Vertrauter für etwas Anderes, als ein vortreffliches Werk des Franz Hals ansehen wird. Noch auffallender aber und unerklärlicher ist der Irrthum in demselben Saal Nr. 36, wo ein mittelmäßiger Pandit (wie mir schien), mit ausgekratzten Barthaaren, ebenfalls als Teniers im Katalog figurirt!

(Schluß folgt.)

Jakob Falke's Vorlesungen über ornamentale Kunst.

(Fortsetzung.)

Wie die Form, so ist auch der Schmuck an bestimmte Prinzipien des Geschmacks gebunden. Und zwar genügt hier nicht allein das negative Gesetz, keinen Schmuck zu wählen, der mit dem Zweck des Gegenstandes im Widerspruch steht; der Geschmack formulirt vielmehr seine Forderung dahin: der Schmuck muß mit dem Zweck ideell zusammenstimmen. Wie selten wird von unseren Kunsthandwerkern diese auf der Hand liegende Wahrheit bei der Ornamentation im Auge behalten!

Das Ornament soll ferner stets bleiben, was sein Name besagt, schmückendes Beiwerk, also etwas Nebensächliches; es darf nicht zur Hauptsache werden oder derart überwuchern, daß es den eigentlichen Zweck des Gegenstandes unkenntlich macht. Es ist widersinnig oder nur als ausnahmsweise Spielerei zu dulden, daß man einem Becher oder einer Vase die Form einer Pflanze gibt, statt diese nur zur Verzierung des Gefäßes anzuwenden. Ebenso wenig zu billigen ist es, wenn der plastische Schmuck die Grundform des Geräthes und das Verhältniß seiner einzelnen Theile zu einander verdeckt oder entstellt, oder wenn der gemalte Schmuck den Eindruck der Form zerstört, durch Ueberladung das Auge verwirrt. Umgekehrt soll das Ornament vielmehr dazu beitragen, die Gliederung des Werkes hervorzuheben und zu rechter Geltung zu bringen. Dadurch erhält es bestimmte Stellen angewiesen und muß sich der Beschaffenheit seines Platzes anbequemen, sich in seinen Motiven und in deren stylistischer Behandlung nach dem Charakter und nach der Bestimmung der einzelnen Theile des zu schmückenden Gegenstandes richten.

Hier muß wenigstens dahin gearbeitet werden, daß die Mode, welcher über unsere Kleidertrachten ohnehin die absolute Herrschaft anheimgefallen ist, nicht auch in der Kunstindustrie zu gleicher Macht gelange. Falke zog als Beispiele wiederum in erster Linie die Gefäße, zunächst die Form des Deckelpokals herbei. Hier sind der Ornamentation durch die Gestalt des Gefäßes zwei Hauptrichtungen vorgezeichnet, die aufrechte und die horizontale oder herumlaufende. Demnach bleibt gleich eine Richtung des Ornaments ausgeschlossen, die schräge. Die aufrechte Stellung des Gefäßes bietet genau genommen zweien Richtungen des Ornamentes Raum, der emporstrebenden, für die tragenden Theile, Fuß und Ständer, und der abfallenden, für den Deckel. Der herumlaufenden Richtung entsprechen die verschiedenen Bänder, welche zugleich abschließen und zusammenfassen. Der Bauch des Gefäßes endlich wird wohl am besten als Fläche behandelt und so verziert, daß der Beschauer das Ganze des Bildes leicht überschauen kann. Diese natürlichen Gesetze ließ z. B. die Majoliken-Fabrikation oft außer Acht, indem sie auf Schüsseln eine figürliche Darstellung sich über das flache Rundfeld der Mitte, über die Hohlkehle und über den Rand ausbreiten ließ, an Vasen Bauch, Hals und Deckel mit einer zusammenhängenden Darstellung bemalte, wodurch die Figuren die wunderlichsten Brüche und Verkürzungen erleiden.

Eine besonders strenge Befolgung der ornamentalen Gesetze erheischt das Mobiliar, wegen seines vorwaltend konstruktiven Charakters und seines innigen Zusammenhanges mit der Architektur. Das Gleichmaß von Stütze und Last, welches hier erfordert wird, macht die gerade Linie zur unbedingt vorherrschenden. Das konstruktive Gerüst muß von den Füllungen scharf geschieden und jeder Theil wieder in seiner Besonderheit ausgeprägt werden. Hier macht sich denn auch das obige Gesetz, daß das Ornament die Grundform nicht verdecken darf und die Glieder sich nicht selbst in Ornament verwandeln sollen, vorzugsweise geltend. Ein Beispiel der Stylverwirrung auf diesem Gebiete sieht man an dem übrigens meisterhaft geschnitzten Armsessel in der modernen Abtheilung des österreichischen Museums; hier sind an Stelle der Armlehnen Blumenguirlanden getreten und nicht minder die stützenden Theile für den Rücken in Laubwerk aufgelöst, so daß man wirklich Bedenken tragen muß, sich auf den Sessel niederzusetzen. Ebenso häufig ist die falsche Auffassung der füllenden Theile, welche eben nichts Anderes sein dürfen, als umrahmte Flächen. Da sieht man Stühle, deren Rücklehnen auf der Fläche mit so hohem Relief verziert sind, daß uns das Anlehnen zur größten Pein wird. Noch widersinniger ist es aber, wenn selbst die Sitzbretter solcher Pönitenzsessel mit scharfem, durchbrochenem Maßwerk von gothischer Art ausgefüllt sind.

Den Schluß der zweiten Vorlesung bildeten die Gesetze für die Einrichtung und Ornamentation unserer Wohnräume. Hier ist es freilich nur den Bemittelten möglich, einen besseren und einheitlichen Styl einzuführen. Aber auch da, wo die Mittel vorhanden sind, herrscht oft die größte Verwirrung. Gewisse Prinzipien können indessen selbst bei bescheidener Lebenslage wohl beobachtet werden. So will der Fußboden, seiner durch den

Namen hinlänglich gekennzeichneten Natur und Bestimmung nach, anders behandelt sein, als die über uns schwebende Decke, wieder anders die emporstrebende Wand. So wenig der Boden wirkliche Unebenheiten verträgt, so wenig darf die Vorstellung der Unebenheit durch Mosaik oder durch Teppiche hervorgerufen werden; man soll uns nicht zumuthen, auf Latten, wie die Parquetböden mit Schatten und Licht, oder auf Menschen, Thieren, Häusern und Bäumen, wie die Teppiche sie so häufig zeigen, umherzuwandeln. Die Decke hingegen soll nicht den Eindruck der Schwere machen, das Relief, welches da nicht ausgeschlossen ist, soll nicht so sehr hervortreten, daß man das Herunterfallen der Körper befürchten könnte; aber widersinnig ist es auch an sich, die Decke, welche den Raum oben abschließt, wie den blauen Himmel, mit Wölkchen und Vögeln u. s. w. bevölkert, zu bemalen, doppelt widersinnig, wenn dann noch der Haken für den Kronleuchter oder der Arm der Gasleitung in den Aether oder in leichtes Gewölk eingeschroben ist. Für Boden und Decke ergibt sich das Prinzip, einen Mittelpunkt und einen Rand, eine Einfassung anzunehmen, welche mit einander korrespondiren; ein noch einfacheres und doch abwechslungsvolles Ornament ist für den Boden durch geometrische Figuren, für die Decke durch Balkenlagen zu erzielen. Die senkrecht gestreiften Wandtapeten führen das Auge über Bordüre und Decke hinaus, während es auf dem Ornament ruhen und haften bleiben soll. Das wird am einfachsten durch schräge, einander in entgegengesetzter Richtung durchschneidende Streifen erreicht. Die mit naturalistisch behandelten Blättern und Blumen bedeckten Wände machen vollends den Eindruck der höchsten Unruhe; figürliche Darstellungen, mit der Patrone auf die Wand gemalt, werden unerträglich durch ihr ewiges Einerlei.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Wilhelm Lübke. Ueber alte Oefen in der Schweiz, namentlich im Kanton Zürich. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. 1865. 4.

A. W—n. Ein für die Kunstgeschichte ganz neuer Gegenstand ist es, welchen Lübke im Neujahrsheft der Züricher antiquarischen Gesellschaft behandelt hat, und zwar mit der Originalität, der gründlichen Gelehrsamkeit und der außerordentlichen Schönheit und Leichtigkeit der Darstellung, welche er in so seltener Weise zu verbinden versteht. Der Kreis, welcher dabei berücksichtigt wird, ist ein verhältnißmäßig kleiner, aber die Denkmäler, die derselbe enthält, sind besonders schön und bezeichnend. Sie sind in erschöpfender Art aufgesucht, benützt und beschrieben worden, und hiedurch ist auch für das Thema im Ganzen viel geschehen und hoffentlich noch mehr angeregt. Der Verfasser geht davon aus, daß seit den ältesten Zeiten die Feuerstätte der Mittelpunkt alles Kulturlebens ist. Aus dem einfachen Herde entwickeln sich zwei verschiedene Arten der Heizeinrichtung, Kamin und Ofen, von denen ersterer dem Süden und Westen, letzterer dem Norden und Osten Europa's angehört. Aus praktischen Rücksichten, wie der künstlerischen Ausbildung nach, ist der Ofen sicherlich die höhere Kulturform. Während es feststeht, daß schon im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert Kachelöfen in Gebrauch waren, gehen die Kachelöfen der Schweiz nicht über das Ende des sechzehnten Jahrhunderts zurück, und das siebzehnte Jahrhundert ist die Glanzepoche. Die Spuren der Ofenfabrikation weisen hauptsächlich nach Winterthur, wo in dieser Hinsicht die Hafnerfamilie Pfau den ersten Rang einnimmt. Dieser Industriezweig bildete in so hohem Grade den Stolz der Stadt, daß, als dieselbe im Jahre 1696 den Zürichern ein kostbares Geschenk machen will, sie ihnen drei neue Oefen in ihr Rathhaus setzen läßt. Die Kunstform des Ofens tritt in drei verschiedenen Stylarten auf. Zuerst kann er ein architektonisches Werk sein, meistens rund, einfarbig, nur mit grüner Bleiglasur, und mit plastischer Gliederung. Sodann zeigt er sich als plastisches Kunstwerk, mit stark vortretenden Reliefs geziert, und drittens kann die rein malerische Behandlung überwiegen. An die Stelle der grünen Bleiglasur tritt dann ein milchweißer Emailgrund, die Kacheln werden größer und nehmen gemalte Darstellungen auf. Die Ausführung der letzteren ist stets frei und keck, die Farbenstimmung eine heitere; das leuchtende Roth ist ausgeschlossen, ein schönes Blau herrscht vor. Wie der ganze Kunstcharakter eine reiche und prächtige Renaissance ist, so tritt in den figürlichen Darstellungen jener konventionelle Idealstyl auf, welcher, unter dem Einfluß Italiens, sich damals über den ganzen Norden verbreitet hatte. Originalerfindungen sind diese Bilder nicht, sondern gleichzeitigen Kupferstichen und Holzschnitten, besonders denen des Tobias Stimmer und Christoph Maurer nachgebildet. Dennoch stehen die Ofenmaler, trotz ihres nach heutigen Begriffen untergeordneten Gebietes, als sehr achtbare Meister da. Biblisches, römische Geschichte, Mythologisches und Allegorisches, Alles kommt in diesen Bildern vor, dann auch genrehafte Scenen, bei denen hie und da ein derber Scherz nicht fehlt. Nirgends aber sind die Darstellungen so schön, frisch und anziehend, wie wenn sie der vaterländischen Vorzeit entlehnt werden, und besonders der alten Geschichte von Wilhelm Tell. Solch' eine Scene, aus dem Hause zum „Wilden Mann" in Zürich läßt eine der beigegebenen Abbildungen sehen, während ein zweites Blatt den Prachtofen auf der Meise zu Elgg zeigt, beide nach Zeichnungen des bekannten Architekten Hrn. Lasius. Mit dem Bilderreichthum geht überall ein großer Spruchreichthum Hand in Hand, und um von dem vielen Köstlichen und Ergötzlichen hier wenigstens ein Beispiel zu geben, führen wir die Inschrift von der Sitzlehne eines Ofens im Sonnenhof zu Stadelhofen an, worin spaßhaft genug der Ofen geradezu als göttliche Einrichtung gefeiert wird:

„Durch d' Sünd' der Mensch gefallen ist, daß ihm an
Seel und Leib viel prist,
Damit er aber nicht verzag' sondern Gott z' preisen
Ursach hab'.
Hat er ihm auch für Frost und Kält des Ofens Mittel
fürgestellt."

Im achtzehnten Jahrhundert werden die Oefen nüchterner, namentlich hat man für die ehemalige Farbenpracht keinen Sinn mehr. Dann kommen die steif antikisirenden Oefen des Kaiserreiches und endlich die unsrigen, die technisch vervollkommnet sind, aber an denen die Kunst keinen Theil mehr hat.

Die Bekleidungskunst. Ein Beitrag zur Aesthetik von Otto Engel. Nordhausen, Büchting. 1865. 24 S. 8.

J. F. Der Verfasser dieses Schriftchens will in demselben aus vernünftigen, in der Sache liegenden Gründen die Hauptgesetze der Bekleidung auffinden und hofft, daß er damit der Praxis wie der Wissenschaft nützliche Dienste leiste, oder Einfluß auf sie übe. Sonderbarer Schwärmer! Als ob jemals eine Zeit eintreten werde, wo die Mode sich vernünftigen Gesetzen unterzöge, wo die Tracht sich ein für allemall auf Ordre der Vernunft in ihren Formen feststellte! Da es der Geist der Geschichte selbst ist, der die Trachtenformen schafft und wandelt, da es die leitenden Ideen der jedesmaligen Zeitperiode sind, welche die Moden regieren, so müßte, damit das Ziel sich verwirkliche, welches dem Verfasser vorschwebt, die ganze Menschheit allerseits in die Bahn des blanken Verstandes einrücken, Jugendlust, Farbenfreudigkeit, Phantasie und Schwärmerei, Liebe und Leidenschaft, Eitelkeit und Ehrgeiz, Armuth und Reichthum — das Alles müßte vorher aus der Welt ausgelöscht, das ganze All' in graue, leere Nüchternheit versunken sein. Finden wir den Verfasser so in seinem angehofften Ziel, was die Praxis betrifft, vollständig im Irrthum, so können wir uns auch mit den Lehrsätzen, die er mehr vorschlägt, als deduzirt, wenig einverstanden erklären. So z. B. meint er mit Bezug auf die Richtung des menschlichen Leibes, daß schief und unsymmetrisch aufgenähte Verzierungen einen gut wirkenden Kontrast hervorbringen, ja, weil der Körper symmetrisch sei, müsse das Kleid unsymmetrisch sein und schief gegen die Längenrichtung des Körpers laufen. Da er nun an anderer Stelle gestreifte Kleider nicht so verwerflich findet, so würden sich etwa königlich preußische Grenzpfähle oder Schilderhäuser, bei denen die schräggestreifte Verzierung mit der senkrechten Hauptrichtung gewiß einen guten Kontrast bildet, zumal da noch der Kontrast von schwarz und weiß hinzukommt, als ideale Vorbilder menschlicher Kleidung bestens empfehlen. Dies Beispiel mag für viele gelten. Auf Weiteres einzugehen, erscheint überflüssig.

Korrespondenz-Nachrichten.

S. C. **Weimar.** (Ruhmeshalle deutscher Dichtung von H. Wislicenus.) In den letzten Tagen des März zog ein großer Karton viele Bewohner Weimar's in das Atelier von H. Wislicenus. Ruhmeshalle deutscher Dichtung, die Zeit von 1740 bis 1840 umfassend, ist die Bezeichnung für das Werk, welches der Meister eben vollendet hatte. Mit Bewunderung muß man beim Betrachten dieser Arbeit die große Geisteskraft und künstlerische Begabung anerkennen, welche den Künstler befähigten, einen so gewaltigen Stoff in klarer, verständlicher Anordnung und mit feinstem künstlerischem Gefühl zu gestalten. In einer Halle, die im Style der Renaissance gehalten ist, sind die Heroen der obengenannten Periode deutscher Dichtkunst in der Weise gruppirt, daß ein klarer Ueberblick der ganzen schöngeistigen Thätigkeit jener Zeit zur Anschauung kommt und daß auch bildlich diese Zeit den Ausdruck eines geistigen Zusammenhanges bewahrt. Der Künstler mußte sich, um dieses zu erreichen, die Freiheit erlauben, sämmtliche Dichter als gleichzeitig lebend zu betrachten. Er hat dabei eine gefährliche Klippe dadurch glücklich umgangen, daß die dramatische Bewegung der Figuren in einer Art beschränkt ist, welche dem Charakter des dichterischen Wesens keinen Abbruch thut. Dieses Vermeiden eines zu sehr hervorgehobenen Verkehrs der Einzelnen mit einander, trägt wesentlich zur Erhöhung der angenehmen Empfindungen bei, welche den Beschauer ergreifen. In einem kuppelförmigen Mittelbau, dessen Hintergrund durch eine Nische geschlossen ist, vor welcher sich die Statue der Poesie erhebt, sind die Klassiker so geordnet, daß Lessing, Wieland, Goethe, Schiller, Klopstock, Herder beisammen stehen, doch sind Goethe, Schiller und Lessing am meisten hervorgehoben. Die beiden ersteren nehmen genau die Mitte ein, wodurch noch erreicht ist, daß gerade zwischen ihnen im Hintergrunde die Statue der Poesie sich erheben kann. Hinter dieser Hauptgruppe, welcher seitwärts der Großherzog Karl August beigesellt ist, in der Verlängerung des mittleren Kuppelraumes, sind die Dichter zu sehen, mit denen die ganze Periode beginnt, also Gottsched, Hagedorn, Pfeffel, Geßner, Gellert und Haller. Von dem mittleren Kuppelraum aus breiten sich die weiteren Gruppen links und rechts nach den Seiten der in den vorderen Hallenraum herabführenden Stufen so aus, daß sie dann wieder nach zwei auf den äußersten Punkten der Bildfläche aufsteigenden Treppen, welche in Seitenhallen führen, nach oben gehen. Auf der linken Seite befinden sich zum größten Theil die Dichter, welche in Goethe's Jugendzeit und mittleres Lebensalter fallen, während auf der rechten die meisten von jenen erscheinen, welche in sein späteres Lebensalter gehören. So sieht man auf der rechten Seite, an Lessing angrenzend, der sich auf ein Säulenpostament stützt, die jungen Heroen der Sturm- und Drangperiode Lenz, Klinger, den Maler Müller, Schubart, die beiden Grafen Stollberg, Heinze, Bürger, Claudius, Voß, Hölty. Weiter nach der linken Seite zu erscheint der Kreis der Anakreontiker Gleim, Uz, Götz und Christian Ewald v. Kleist, ersterer mit Rosen und Wein bekränzt, wie sie es nach ihrem Vorbild Anakreon bei festlichen Gelegenheiten zu halten pflegten. Ueber dieser Gruppe noch auf Stufen stehend, gewahrt man die Humoristen und Satiriker Musäus, Hippel, v. Thümmel und an die aufgeregteren Jugendgeister der Sturmperiode hingerückt, satirisch beobachtend, den Göttinger Lichtenberg. Unter diesen Gruppen ist die Büste Klopstock's aufgestellt als Andeutung, daß sich unter ihnen der große Anhang Klopstock's befindet. Weiter oberhalb auf der Treppe dieser linken Seite schließen sich an Hölty die Lyriker sentimentalerer Richtung: Mathisson,

Salis, Tiedge, Hölderlin, Ernst Schulze an und von ganz oben steigen Wilhelm Müller und Leopold Schäfer herab. Wendet man sich der rechten Seite zu, so trifft der Blick die romantische Schule; zunächst aber fesseln uns zwei Frauengestalten, die eine seitwärts am Treppenpfeiler, die andere die Stufen hinaufsteigend und mit dem Lorberkranz in der Hand gegen Goethe sich wendend; erstere ist die Dichterin v. Droste-Hülshof, letztere Bettina. Hinter Bettina, zur Seite der Klassiker, erscheint sitzend Heinrich v. Kleist. Neben ihm steht, etwas zur Seite gebeugt, wie er es im späteren Alter war, der Vater der Romantik, Tieck, im Vorlesen begriffen und an seiner Seite, auf ihn achtend, mit der Uebersetzung des Shakespeare in der Hand, August Wilhelm v. Schlegel. Hinter A. W. v. Schlegel sieht man seinen Bruder Friedrich und dabei Brentano. Unter dieser Gruppe, so daß sie dazu gehörig erscheinen, stehen Hoffmann, Achim v. Arnim und Justinus Kerner mit Novalis beisammen. Auf der rechten Treppe sitzend schließt sich noch Hauff dieser Gruppe an. Damit ist der romantische Kreis abgeschlossen. Weiter zeigen sich die Heroen der patriotischen Richtung und gekräftigteren Lyrik: Rückert, Körner, Schenkendorff, Uhland, letztere drei mit Eichenkränzen auf den Häuptern. Neben Rückert steht Platen und ganz an der rechten Ecke, auf eine Brüstung gestützt, in die Ferne blickend, Chamisso. Zwischen diesem und Rückert sieht man still für sich Hebel und über diesem in lebhafter Bewegung Arndt. In gleicher Höhe mit den Hauptfiguren der romantischen Schule, aber etwas abgerückt, stehen Heinrich Heine und Immermann im Gespräch, ersterer auf die benachbarte Gruppe hindeutend. Hinter diesen, etwas höher auf der Treppe, zeigen sich Lenau, Eichendorff, Grabbe, Hebbel. Auf dem oberen Treppenaustritt ist die gesunkene Dichtkunst in den früheren Dichtern Iffland und Kotzebue betont; der erstere erscheint auch als Schauspieler charakterisirt und letzterer wird, im Gegensatz zu Göthe, der als erhabenster Heros durch eine Dichterin Huldigung erfährt, von einer Theaterchoristin bekränzt. Links und rechts zur Seite Iffland's sind Raupach und Raimund, wie im Schreiben begriffen, dargestellt, dadurch an die Fruchtbarkeit der Bühnenliteratur in dieser Nachbarschaft mahnend. Hinter Raimund steht die Gestalt Grillparzer's. Ganz im Vordergrund sitzt am Rand eines Bassins, dem Wasser entspringt, Jean Paul, der humoristisch und sentimental philosophische Dichter der Jugendzeit, mit einer Rose in der Hand; hinter ihm zwei kleine Knaben, am Wasser spielend. Bei dieser großen, figurenreichen Komposition, die vollständig den Charakter des monumentalen Geschichtsbildes an sich trägt, hat der Künstler in bewunderungswürdiger Weise die Tracht zu beherrschen verstanden, welche für die hier in Frage kommende Zeit manche Schwierigkeiten bot. Ebenso glücklich ist die Architektur behandelt, welche durch allegorischen Schmuck zu dem Dargestellten in besonderer Beziehung tritt. Die beiden sichtbaren Kuppelzwickel zeigen die Figuren der Weisheit und Phantasie; an den Sockeln der Hauptpfeiler sind zwei Reliefs, den aufsteigenden und niederfahrenden Sonnengott darstellend, angebracht, welche andeuten, daß die hier vertretene Periode wie ein Sommer der Dichtkunst betrachtet werden kann. Zwischen den Pilastern dieser Pfeiler, an deren einem Voß, an deren anderem Schlegel steht, sind in Nischen die Büsten des Homer und des Shakespeare aufgestellt. Den Auftrag zu diesem Werke hatte der Künstler von dem bekannten Kunstverleger Bruckmann in München, welcher in photographischen Nachbildungen diese Ruhmeshalle deutscher Dichtkunst dem großen Publikum zugänglich machen will. Hoffentlich bleibt der Karton gut erhalten und findet an geeigneter Stelle einen Platz, um bleibend ein rühmendes Zeugniß für die deutsche Kunst abzulegen.

Kleine Chronik.

Professor Eduard Mandel in Berlin hat den Stich von Rafael's Madonna della Sedia im Palazzo Pitti nach fünfjähriger Arbeit glücklich vollendet, ein für die Kunstwelt gewiß hocherfreuliches Ereigniß. Bekanntlich ist kein anderes Bild von Rafael so häufig gestochen, als dieses, wie denn Passavant nicht weniger als fünfzig verschiedene Blätter nach demselben anführt. „Obgleich sich unter denselben — so schreibt G. F. Waagen in der Spener'schen Zeitung — so berühmte Namen wie Rafael Morghen, Garavaglia, Calamatta, Desnoyers und Schäffer befinden gibt doch keiner derselben jenes herrliche Bild in einer so in allen Stücken befriedigenden Weise wieder, als dieser Stich von Mandel. Vor Allem finden wir hier jenen hellen, leuchtenden, sonst nur Freskobildern eigenen Ton wiedergegeben, wodurch sich dieses Bild von allen Oelbildern Rafael's unterscheidet. Kenner Rafael's, wie Rumohr und Passavant, haben daher mit Recht vermuthet, daß er dieses Bild ausgeführt habe, nachdem er längere Zeit in Fresko gemalt hatte. Dabei ist es Mandel doch gelungen, innerhalb dieses hellen Tons alle Theile, namentlich die Fleischtheile des Kindes, mit feinem Verständniß zu modelliren und den wunderbaren Liebreiz der Madonna, den tiefen Ernst im Kopfe des Jesuskindes, welches sich, wie kein anderes des Meisters, dem Kinde auf der Madonna des hl. Sixtus in Dresden annähert, mit der größten Treue wiederzugeben. Ein ganz besonderer Vorzug des Stichs von Mandel ist es aber, wie er den bis jetzt viel zu sehr vernachlässigten hl. Johannes zur Geltung gebracht hat. In dem innigen Ausdruck der Verzückung klingt hier in der höchsten künstlerischen Ausbildung jenes der umbrischen Schule und namentlich dem Pietro Perugino eigenthümliche Gefühl an, welchem wir in dem kleinen Johannes der Madonna des Herzogs von Terranuova im Berliner Museum in der kindlichen Form der früheren Zeit des Meisters begegnen. Wahrhaft bewunderungswürdig ist endlich die Beherrschung der technischen Behandlung. Jeder Kunstfreund wird sich freuen, daß dieses Meisterwerk an Hrn. Kaiser, dem Besitzer der Schröder'schen Buchhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 41, einen würdigen Verleger gefunden hat, bei welchem ein vortrefflicher Abdruck vor der Schrift ausgestellt ist."

Neue Vervielfältigungsmethode. Aus Paris wird die praktische Anwendung eines neuen Verfahrens gemeldet, mit Hilfe dessen man alte oder neue Stiche, Holzschnitte u. s. w. auf eine Metallplatte übertragen und die Zeichnung durch Anwendung des galvanischen Stroms ganz vollkommen erhaben

darzustellen vermag, so daß dann die Buchdruckerpresse Abdrücke liefern kann. Dies Verfahren wird von Morel für die Blätter des Journals „L'art pour tous" angewandt und zwar, wie die Abdrücke darthun, mit brillantem Erfolge. Die Entdeckung kann von großer Wichtigkeit werden. Es sollen, dem Vernehmen nach, die Originale nicht im geringsten unter dem Verfahren leiden.

Ueber die Restaurationen von Baudenkmälern, welche während der Jahre 1859—64 in Rom und Umgegend vorgenommen wurden, liegt ein offizieller Bericht des päpstlichen Ministers der öffentlichen Arbeiten vor, dem wir folgende Angaben entnehmen. Es wurden in dieser Periode Restaurationsarbeiten vorgenommen an dem sogenannten Wall des Servius Tullius, dem Palaste des Lucullus in Frascati (?), der Pyramide des Cestius, an der Villa des Hadrian zu Tivoli, den etruskischen Gräbern zu Corneto, den Thermen des Titus und Caracalla, den Gräbern der Scipionen, am Colosseum, Tabularium, der Säule des Trajan, dem Circus Maximus, Pantheon, Forum des Augustus, den Bögen des Severus und Constantin, dem Portikus der Oktavia, den Wasserleitungen des Nero und des Trajan in Civitavecchia. Von mittelalterlichen Denkmälern wurden restaurirt die Abtei alle tre Fontane, das Kloster S. Lorenzo vor den Mauern, das sogenannte Haus des Cola di Rienzi, außerdem vierzehn Kirchen, von denen neun im Inneren ausgemalt wurden. Das ließe ja auf eine außerordentliche Thätigkeit schließen!

A. W. **Der preußische amtliche Bericht** über die Industrie- und Kunstausstellung zu London im Jahre 1862, XVIII. Heft: „Bildende Künste" (37—40. Klasse), erstattet von Professor Dr. G. F. Waagen ist soeben (Berlin, bei R. v. Decker) erschienen. Es beweist keine große Sorgfalt von Seiten der preußischen Regierung, daß sie das vorliegende Heft so spät der Oeffentlichkeit übergibt. Indeß enthält dasselbe Manches, was über die Tagesinteressen hinausreicht. Der Bericht kann natürlich bloß ein summarischer, die Kritik der ausgestellten Kunstwerke nur eine kurze sein; was aber der kleinen Schrift einen besondern Werth verleiht, ist die gedrängte Uebersicht über die englische Kunst der letzten hundert Jahre. Interessant ist am Eingange der Vergleich mit der ersten Weltausstellung im Jahre 1851 zu London und der zweiten im Jahre 1855 zu Paris hinsichtlich dessen, was diese auf dem Gebiete der bildenden Künste enthielten.

Zu den Todesfällen, von welchen wir unlängst berichteten, ist leider schon wiederum ein Zuwachs nachzutragen. Wenige Tage nach dem Tode der jüngst betrauerten Berliner Meister, starb der dortige Professor und Akademiker Karl Fischer, durch seine trefflichen Leistungen als Medailleur weithin bekannt. — Die französische Kunst verlor in Constant Troyon einen ihrer berühmtesten Thier- und Landschaftsmaler. Er war 1813 in Sèvres geboren, und machte seine ersten Versuche im Atelier Riocreux's, der ihn zum Verlassen der Porzellanmalerei bestimmte und auf die seinem Talent entsprechende Bahn hinwies. Von seinen zahlreichen Werken befindet sich Einiges im Luxembourg, Anderes im Privatbesitz, namentlich in Belgien und England. Er starb in Folge eines Rückenmarkleidens, unter Hinterlassung eines namhaften Vermögens. — Gleichzeitig wird auch der Tod Auguste Debay's, eines als Historienmaler und Bildhauer geachteten Künstlers, geb. 1804 zu Nantes, gemeldet.

Lokales.

Die Eßterhazy-Galerie ist nun definitiv für Wien verloren. Schon sind eine große Zahl von Gemälden herabgenommen und in Kisten verpackt. In wenigen Tagen dürften die Räume des Kaunitz'schen Palais, welche bisher einen von Wien's größten Kunstschätzen bargen, verödet dastehen. Wie wir hören, soll mit der Aufstellung der Galerie in Pest alsbald begonnen werden.

Im österreichischen Museum sind neuerdings folgende Gegenstände zur Ausstellung gekommen: Orest und Pylades in Tauris und dieselben in Delphi, zwei Reliefs in Blei aus dem achtzehnten Jahrhundert, Eigenthum der Gräfin Kinsky; eine Sammlung von Spitzen niederländischer und venetianischer Fabrikation des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, Eigenthum des Frl. Fritsche; mehrere Kartons von Trenkwald, darunter Karl IV. in Pisa und der Ablaßkrämer Tetzel, endlich ein Bahrtuch für den Kranken- und Leichenverein zu den hl. Schutzengeln in Wien, entworfen und ausgeführt von Martin Straßer.

Neubauten. Im nächsten Monate soll der Grundstein zum Künstlerhause gelegt werden, der Bau des Kursalons am Stadtpark schreitet rasch vor und dürfte längstens bis Anfang Juli unter Dach kommen. Am Wilhelm-Palaste sind die Fundamentbauten vollendet. Die Paläste des Erzherzogs Ludwig Viktor und des Herzogs von Württemberg, sowie der Bau des akademischen Gymnasiums, gehen ihrer Vollendung entgegen. Bei der Schnelligkeit, mit welcher der Opernhausbau gegenwärtig voranschreitet, darf man die Zuversicht hegen, daß dieses Werk ebenfalls noch dieses Jahr unter Dach gebracht werden wird.

Plastik. Auf den Freitreppen der Franz-Josefs-Kaserne werden in der allernächsten Zeit vier kolossale Löwen mit den Sinnbildern der Macht, der Stärke, der Wachsamkeit und der Unterdrückung des Verraths zur Aufstellung kommen. Zwei derselben wurden vom Bildhauer Meixner, die beiden andern vom Bildhauer Preleuthner modellirt. — Die Angelegenheit des Haydn-Denkmals kam dieser Tage in der Bausektion des Gemeinderathes zur Besprechung. Die als Experten anwesenden HH. Hansen und Rahl sprachen sich wiederholt für den Pilz'schen Entwurf aus. Die Kosten der Ausführung desselben belaufen sich auf c. 30,000 Fl.

Briefkasten der Redaktion: 8.—14. April: A. W. in Berlin: Bereits beantwortet. — Sz. hier: Erhalten. — αμ in Paris: Besten Dank.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 16. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 22. April 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Versteigerung der Galerie Pourtalès.

σμ. Die öffentliche Versteigerung der von dem Grafen Pourtalès-Gorgier hinterlassenen Sammlung von alten und neuen Bildern und von Kunstgegenständen aller Art hat endlich am 5. d. M. ihren glänzenden Kreislauf vollendet. Das durch letztwillige Verfügung des Eigenthümers auf zehn Jahre hinausgeschobene, seitdem nie aus dem Auge verlorene, besonders aber im Laufe des letzten Winters mit lebhafter Theilnahme und schließlich mit fieberhafter Spannung verfolgte Ereigniß gehört nun der Vergangenheit an. Ungewöhnlich war die Dauer dieser Versteigerung; denn wenn wir die derselben vorangehende Ausstellung dazurechnen, wozu erst die ausnahmsweise Begünstigten und persönlich Geladenen, dann die mit rothen, mit grünen, mit weißen Karten Versehenen, endlich das große Publikum zugelassen wurde, so dauerte die ganze Operation vom 25. Januar bis zum 5. April, also zehn volle Wochen! Von einer Beschreibung der einzelnen Kunstschätze kann hier natürlich keine Rede sein; zudem hat einer Ihrer Pariser Korrespondenten in Nr. 11 der „Recensionen" schon eine im Allgemeinen genügende Uebersicht über das Hauptsächlichste mitgetheilt, — woran freilich vom kritischen Standpunkte Einzelnes in Frage zu ziehen wäre. Ein Vergleich dieser großartigen Kunstauktion mit anderen ähnlichen und eine im Einzelnen durchgeführte Parallele würde ebenfalls zu weit führen und gehört einer ausführlichen Geschichte dieser großen periodischen Evolutionen des Kunstlebens an, eine Geschichte, die es sich wohl der Mühe verlohnte, zu schreiben, und der es sicherlich weder an Interesse, noch an Belehrung fehlen würde. Nur soviel sei hier erwähnt, daß unter den Sammlungen, die seit einem Menschenalter unter den Hammer gekommen — bei wesentlichen Unterschieden im Einzelnen — sich mit der Pourtalès'schen nur die der nachgelassenen Bilder des Kardinals Fesch (versteigert in Rom 1843 und 1844), die Sammlung Wilhelm's IV., Königs der Niederlande (versteigert im Haag, August 1850) und etwa die der Bilder spanischer Schule, welche der Marschall Soult zusammengebracht hatte, (versteigert im Paris Mai 1852) vergleichen lassen. Betrachten wir aber in dem vorliegenden Falle — abgesehen von der Zahl und dem Kunstwerthe der Gegenstände — nur den Erfolg, die sich von Anfang bis zu Ende gleich bleibende Gunst des Publikums, sowie mancherlei Nebenumstände, die zum Theil aller und jeder Berechnung sich entziehen, aber zu einem großen Erfolge nothwendig mitwirken müssen, so läßt sich wohl behaupten, daß, Alles in Allem, nie und nirgends ein ähnliches Resultat erzielt worden ist. Die für sämmtliche Kunstgegenstände in Erz, Marmor, Elfenbein, Schmelz, Thon 2c. 2c. gelöste Summe beträgt 1,274,814 Franken; die für die (308) Bilder eingegangene 1,551,123 Fr., folglich der ganze Ertrag, wenn wir das von den Käufern zu entrichtende Draufgeld von 5% dazuschlagen, 2,967,234, also in runder Zahl kaum 33,000 Fr. weniger als 3 Millionen! Einige wenige Preise hat der obenerwähnte Berichterstatter schon angeführt und auf Mittheilung der Preise, welche für einzelne hervorragende Werke erzielt worden, beschränkt sich hinfort auch die Aufgabe, die dieser kurze Bericht sich gestellt hat. Das Hauptwerk der Pourtalès-Sammlung, eine Perle vom reinsten Wasser

war das Brustbild eines Mannes von Antonello da Messina, bezeichnet mit des Künstlers Namen und der Jahreszahl 1475. Gehört nun zwar seinem Wesen nach dieses Bild nicht der höchsten Kunstgattung an, indem sich darin Erfindung und schöpferische Kraft nicht bethätigen kann, so erreicht es doch in seiner Art ein Höchstes, und läßt sich dem Vollkommensten beizählen, was die Malerkunst hervorgebracht hat, indem mit staunenswerther Beherrschung der technischen Mittel und mit unübertrefflicher Meisterschaft und Kraft der Beseelung ein individuelles Leben zur Erscheinung gebracht ist. Wer diesen Kopf mit den scharfen, wie aus Erz gegossenen Zügen, mit dem bestimmten klaren Blick, mit der von unbeugsamem Willen zeugenden hochgewölbten Stirn, mit den fest zusammengepreßten Lippen nur einmal gesehen, kann ihn unmöglich wieder vergessen. Laien so gut wie Kenner fühlten sich vor dem Bilde wie gebannt; wenig fehlte, so wurde der Name des alten sizilianischen Künstlers in Paris so populär wie irgend eine Tagesgröße, deren Berühmtheit einen Winter dauert; und es kam mehr als einmal vor, daß Leute, der Kunst ganz fremd, sich in die Galerie stürzten, nach dem Porträt fragten, „von dem man soviel spricht", und nachdem ihre Neugier befriedigt, wieder davon liefen. Antonello ist keineswegs so selten, wie zuweilen angenommen wird: die Galerien von Wien und Berlin, von Antwerpen, London und Venedig, ebenso gewisse Sammlungen in Rom, in Mailand, in Neapel und in London besitzen Werke von seiner Hand, aber wie weit steht alles von ihm Bekannte hinter diesem Kopfe zurück! Wohl war voraus zu sehen, daß das Louvre diese vortreffliche Gelegenheit, eine längstgefühlte Lücke auszufüllen, um keinen Preis würde vorübergehen lassen; die englische Nationalgalerie aber ergab sich in das Unvermeidliche nicht ohne hartnäckigen, wenn auch kurzen Kampf, denn in weniger als 3 Minuten war der Preis von 113,500 Fr. erreicht, um welchen das 13 Zoll hohe, 10 Zoll breite Brettchen, unter allgemeinem Beifallklatschen, der Louvredirektion zugeschlagen wurde. Nachdem einige Tage zuvor ein Bild von Greuze, Halbfigur eines jungen Mädchens, ein Lamm in den Armen haltend, die Summe von 100,200 Fr. erreicht hatte, waren viele geneigt, den Antonello als einen billigen Kauf anzusehen! Was aber das Pikante dieser beiden Ankäufe noch erhöhte, das ist der ursprüngliche Preis der beiden Bilder, den der verstorbene Graf mit allen Nebenumständen oft und gern seinen Bekannten mitgetheilt hatte; den Antonello hatte er von Ab. Celotti in Florenz für 1500 Fr., den Greuze von einem Berner Patrizier für 120 Louisd'ors erstanden. Auf den Antonello folgten ohne Unterbrechung die übrigen Hauptbilder der italienischen Schule: Giovanni Bellini, Madonna und Kind, 4 Heilige und das Brustbild des Stifters, welches für 40,600 fl. zugeschlagen wurde. Dann zwei Brustbilder junger florentiner Edelleute von Angelo Bronzino (das erste fälschlich dem Sebastian del Piombo zugeschrieben), welche auf den unerhörten Preis von 93,000 und 55,000 Fr. getrieben wurden! Darauf, unter dem Namen Lionardo da Vinci, das ausgezeichnete Bild der Madonna mit dem Kinde von Bernardino Luini, (welches nie Jemand für Beltraffio und ebenso wenig für Melzi gehalten hat, indem es alle Kennzeichen eines echten Luini an sich trägt). Dieses herrliche Werk wurde für 83,000 Fr. dem Marquis v. Hertford zugeschlagen. Dann folgte die wunderschöne, duftige Landschaft des Claude Lorrain, die mit 36,500 Fr. nicht zu theuer bezahlt wurde, und zuletzt zwei hl. Familien von Fr. Francia, um 21,500 und 14,000 Fr. Dieses war der 1. April, der glänzendste Tag der Versteigerung. Tags vorher erreichte ein Bild des trefflichen, nie vorher zu solchen Ehren gekommenen Franz Hals, die Halbfigur eines jungen Kriegsmannes, in höchst malerischer Tracht und in heiter übermüthiger, wahrscheinlich weinseliger Stimmung, den unerhörten Preis von 51,000 Fr. Der Marquis v. Hertford trug den Sieg über Baron James v. Rothschild davon. Eines der Hauptbilder der Sammlung, eine große Komposition mystischen Inhalts, von Murillo, ging auf 67,500 Fr.; eine (ziemlich prosaische) Vermählung der Jungfrau von Philippe de Champaigne auf 43,500 Fr. (!), und eine durch den Ausdruck frommer Hingebung und durch die liebevolle, sorgfältige Vollendung ausgezeichnete Halbfigur der Tochter desselben Künstlers auf 22,100 Fr. Ein männliches Porträt von Rembrandt erreichte den Preis von 34,500 Fr., und die großartige Halbfigur eines hl. Paulus, in tiefes Sinnen versunken, wurde mit 27,000 Fr. bezahlt. Ein höchst poetisches Bild des Velasquez, ein erschlagener Krieger, zu einer ergreifenden Allegorie der Hinfälligkeit des Lebens verallgemeinert, wurde von der englischen National-Galerie für 37,000 Fr. erstanden. Von deutschen Museen war nur Berlin vertreten und auch dort reichten die Mittel zur Erwerbung von Bildern nicht mehr aus.

An diesen wenigen Andeutungen mag es genügen. Soll ich nun aber schließlich den Eindruck in Worte

fassen, den diese Versteigerung mir hinterlassen, so ist es überwiegend die aus verschiedenen Thatsachen, die eines weiteren auszuführen wären, hervorgehende Beobachtung und Erfahrung: daß die besitzenden Klassen, die Glücklichen der Erde, welche im reichlichen Genuß der Mittel sind, alle ihre Gelüste und Anwandlungen zu befriedigen, — mit wenigen ehrenvollen Ausnahmen — mehr und mehr dem stillen, seeligen Genügen, welches der tägliche und stündliche Genuß eines edlen Kunstwerkes gewähren kann und soll, sich entfremden und statt dessen, um den Kunstwerth des zu erstehenden Werkes wenig oder gar nicht sich kümmernd, nur nach dem Rufe fragen, den dasselbe, von der Gunst des Augenblickes getragen, zu erwerben gewußt, nach dem Lärm und Gesumse, das der Schwarm der Gaffer davor vernehmen läßt. Nach solcherlei äußerlichen Rücksichten wird sodann die Wahl getroffen und die Bewerber suchen in unnatürlichem Wetteifer, in der Hitze des Kampfes, — Geldmacht gegen Geldmacht, — in der Befriedigung ihres thörichten Ehrgeizes, aufgemuntert von der mit offenen Mäulern staunenden Menge, einen der Aufregung der Spielbank zu vergleichenden krankhaften Reiz, den einzigen, der ihre stumpfen Nerven noch zu kitzeln vermag. Wir aber, die wir vor solchen Verirrungen jedenfalls gesichert sind, danken wir den Göttern, die unser bescheidenes Loos so gewendet, daß wir, von Sättigung und Ueberdruß nie bedroht, dem uns rings umgebenden Elemente des Schönen stets jugendlich frische Sinne, im Genießen wohl geschult und niemals müde, entgegenzuhalten vermögen! O wie oft denke ich an Goethe's neulich erst von Ihnen citirtes tiefes Wort: „Lust, Freude, Theilnahme an den Dingen ist das einzige Reelle, und was wieder Realität hervorbringt; alles Andere ist eitel und vereitelt nur." —

Jakob Falke's Vorlesungen über ornamentale Kunst.

(Fortsetzung.)

Die Prinzipien, welche in den beiden ersten Vorlesungen für das kunstgewerbliche Schaffen und speziell für das Ornament entwickelt wurden, gehen aus dem Wesen der Sache selbst, aus dem Zweck, dem Stoff und der hiedurch bestimmten Grundgestalt jedes Dinges unmittelbar hervor.

Historisch betrachtet, machen sich nun aber noch ganz andere Faktoren geltend. Es gibt bestimmte Zeitunterschiede, welche es uns möglich machen, sofort die Herkunft eines überlieferten Kunstwerkes zu erkennen. Es sind dies keine Zufälligkeiten, sondern Charakterzüge ganzer Zeiten und Völker, welche die kunstgewerbliche Thätigkeit und die Ornamentik im Besonderen gleichsam von außen her bestimmen. Die daraus entstehende Eigenthümlichkeit nennen wir den Styl des Ornaments, und in diesem Sinne reden wir von einem griechischen, byzantinischen, orientalischen, gothischen Styl u. s. w.

Alle Völker und alle Kulturepochen haben bisher ihren bestimmten Styl gehabt, wenn er auch in dem einen Falle mehr, in dem anderen weniger hervorgetreten ist; alle Völker haben aber auch das spezifische Ornament in seiner Hauptmasse der Natur entlehnt, zumeist dem Pflanzenreich, dann dem Thierreich, seltener dem Mineralreich. Zu allererst freilich finden wir die reguläre Kombination von geraden und krummen Linien; die gerade Linie wird zum Zickzack oder zur Wellenlinie; eine zweite begleitet die erste in gleicher Bewegung oder durchschneidet dieselbe u. s. f. Das ist bei den Wilden oder bei den Völkern der Fall, welche der uns bekannten Geschichte vorausgehen. Die Kunstvölker, auch der ältesten Zeit, ahmten die Natur nicht einfach nach, sie entlehnten derselben wohl Formen, wandelten dieselben jedoch um, entweder dem natürlichen Stylgefühl oder dem nationalen Geschmack, oder den Gesetzen ihrer Symbolik folgend.

Das Wesentliche hiebei ist, daß mit der Naturform eine gewisse Umgestaltung vor sich ging. Wo sie nicht stattgefunden hat, gibt es keinen Styl. Somit ist der Gegensatz des Styls jene ornamentale Weise, welche die Naturformen, so wie sie dieselben in der äußeren Erscheinungswelt findet, zur Verzierung der Gegenstände verwendet, d. i. der ornamentale Naturalismus. Seine Bedeutung ist gerade in der allerneuesten Zeit erst in bedrohlicher Weise hervorgetreten, während er im Laufe der früheren Jahrhunderte nur vorübergehend in das Kunstgewerbe sich einschlich. Wir müssen ihm daher eine besondere Aufmerksamkeit schenken, wobei ein Rückblick auf die Style der Vergangenheit uns zur Kenntniß der alten wie unserer eigenen Zeit neue Beiträge liefern wird.

Bei den Aegyptern bilden die Grundlage aller Ornamentik der Papyros, der Lotos, die Palme, die Feder, aber sie wurden nicht in der zufälligen Unregelmäßigkeit kopirt, welche sie unter dem Einfluß der Witterung, des

Bodens u. s. w. annehmen, sondern als Typus aufgefaßt, in der systematischen Bildung und Anordnung, welche in der Natur fast immer durch äußerliche Einwirkungen gestört wird. „Der Aegypter hat die in der Natur herrschende Regelmäßigkeit entdeckt. Er hat gefunden, daß alle Linien, die Blätter selbst, wie ihre Adern, radienförmig, in anmuthigen Kurven von demselben Stamme auslaufen, und dies Gesetz ist ihm das erste Gesetz der Ornamentation geworden." Er bringt dasselbe sogar da in Anwendung, wo er Pflanzen unserem Gefühl nach in ihrer zufälligen Wirklichkeit darzustellen hatte. Z. B. sehen wir auf einem ägyptischen Bildwerk einen König, der in der Hand drei Papyros- und drei Lotosblumen hält, die er einem Gotte opfert. Das sind offenbar keine dekorativen Blumen, und doch hat sie der ägyptische Künstler genau nach seinem ornamentalen Gesetze gruppirt und gezeichnet.

Weiter als die Aegypter entfernten sich die Assyrer, deren Ornament nach Falke's Meinung Aegypten entlehnt ist(?), von der bloßen Nachahmung der Natur; noch weiter die Griechen, bei welchen die natürliche Gestalt so sehr dem ornamentalen Zwecke untergeordnet erscheint, daß man zweifeln kann, ob sie sich des Vorbildes überhaupt erinnert haben. Weinlaub und Epheu, Palme und Akanthus entwickeln sich ganz frei und unabhängig in der Hand des bildenden Künstlers; noch mehr bei den Römern, während bei den gräcisirten Süditalikern, vornehmlich in den Wandverzierungen der Pompejaner sich zum ersten Mal ein gewisser naturalistischer Zug offenbart, der aber keine unmittelbare Nachfolge hatte, da die christliche Kunst sich prinzipiell von der Natur fernhielt. Bei den Byzantinern herrschte die Symbolik vor; die drei Zacken oder Ausläufer des Akanthus bedeuteten die Dreieinigkeit, vier die Evangelisten, fünf die Wundenmale des Heilands u. s. w. Von diesem starren Formenschematismus, welcher der extreme Gegensatz des Naturalismus genannt werden kann, machte sich dann der arabisch-maurische Styl wieder los, blieb aber der sklavischen Naturnachahmung mindestens ebenso fern. Ein treuerer Sohn des byzantinischen war der romanische Styl, der Styl der christlichen Ritterschaft; aber die starre Symbolik wurde belebt durch neue phantastische Elemente des nordischen Heidenthums und durch Pflanzenformen seiner eigenen Natur. Diesem kirchlich-ritterlichen tritt der bürgerliche gothische Styl entgegen, welcher die grotesken Thierbildungen seines Vorgängers bald als Spottwaffe gegen die Kirche verwendet und eine gewisse Nüchternheit kaum durch den Reichthum des Ornaments zu verhüllen vermag. Er näherte sich wieder der Natur, verirrte sich aber noch keineswegs zur naturalistischen Kopie, welche zuerst auf den Pergament-Arabesken des fünfzehnten Jahrhunderts in wunderlicher Verquickung mit stylisirtem Ornament zu Tage tritt. Die Renaissance wurde anfangs durch ihr Muster, die Antike, gegen ähnliche Anwandlungen geschützt; die Barockzeit nahm Vorbilder aus dem Orient hinzu, und der Perrückenstyl Ludwig's XIV. ging sogar, weit entfernt, die Natur nachzuahmen, dieser selbst künstelnd zu Leibe, indem er dem natürlichen Wuchs der Bäume Fesseln anlegte u. s. w. Die Vorliebe des Rococco endlich für das Chinesenthum, für dessen landschaftliche Darstellungen und die persische Blumen-Ornamentik, sowie der Zug der Zeit zu einer allerdings künstlichen Natur waren es, welche dem Naturalismus die Wege ebneten. Die gewaltsame Einführung jenes ebenso künstlichen antiken Styls der republikanisch-imperialistischen Zeit konnte demselben keine Dauer sichern und aus der Anarchie, welche seinem Sturze folgte, und während deren alle erdenklichen Style um die Herrschaft buhlten, ging als Sieger der Naturalismus hervor, gegen den wir heutzutage anzukämpfen haben.

Dem Naturalismus in unserer Zeit war es vorbehalten, den früher geschilderten Unfug zum Prinzip zu erheben: daß nicht bloß das Ornament, sondern die Form selbst unmittelbar und ohne Umbildung aus der Natur zu entnehmen sei. Die Lilie, oder irgend eine sonstige kelchartige Blume muß den Bauch eines Gefäßes, ihr Stengel den Ständer und ihre Wurzeln sammt dem Erdreich, worin sie steckte, müssen den Fuß abgeben. Ja, noch mehr! Auch der Baum mit Erdreich oder Felsen genügte nicht. Zu dem Gewächs muß der Gärtner kommen, der es begießt. Unter dem Baum, auf dessen Zweigen sich die Vögel wiegen, der aber nebenbei als Lichterhalter dienen soll, muß eine Jagd vor sich gehen, oder müssen, wie wir das einmal in Wien gesehen haben, Kroaten um ein Pferd sich raufen. Bisweilen verfällt der Naturalismus auch wohl auf das, was wir früher den ideellen Zusammenhang von Schmuck und Form genannt haben, freilich in der drolligsten Weise. So sah man in Wien unlängst einen großen silbernen Champagnerkühler, dessen Deckel mit Eisschollen bedeckt war und an dessen Rand lange Eiszapfen — natürlich nicht stylisirte — einen kontinuirlichen Bart bildeten; auch die Eisbären waren nicht vergessen, welche auf den Henkeln herumkletterten.

Hiemit sind wir bei dem geraden Gegentheil der wahren Kunst, der freien wie der ornamentalen, angelangt. Denn diese Art von Naturalismus verdirbt die Grundgestalt des zu schmückenden Gegenstandes, deren Schönheit eben auf dem harmonischen Verhältniß der Theile, auf dem Schwung der Linien, auf dem vernehmlichen Durchklingen des durch den Zweck bestimmten Hauptkontours beruht. Die Stylweisen der Zeiten und Völker sind mannigfach und in vielen Punkten grundverschieden, nur in einem Punkte nicht, in dem Festhalten an der Stylisirung überhaupt. Dieselbe kann sich an die Naturformen anschließen, wie z. B. im ägyptischen, griechisch-römischen Styl, oder sie kann dieselben gänzlich außer Acht lassen, wie im arabisch-maurischen, immer bleibt doch die künstlerische Umbildung des Ornaments nach bestimmten stylistischen Gesetzen bestehen, und über diese können auch wir nicht ungestraft hinaus.

(Schluß folgt.)

Zur Galerie des Belvedere.

Von **Otto Mündler.**

(Schluß.)

Im zweiten Stockwerke, dessen Schätze ich nur um ein Geringes ruhiger genossen habe, als die späteren Niederländer, will ich auch nur ganz Weniges beibringen. Nr. 78 des I. Saales, dem Christoph Amberger zugeschrieben, ist meines Erachtens ein unzweifelhafter Andrea Solario, welcher Meister, besonders in dieser Art von Gegenständen (Herodias mit dem Haupte des Täufers), zuweilen eine auffallende Verwandtschaft mit der altdeutschen Schule zeigt. Die Turiner Galerie besitzt eine Kopie dieses Bildes. — Ferner möchte ich fragen, warum II, 22 dem Hubert van Eyck zugeschrieben wird, während doch Nr. 18, das offenbare Seitenstück dazu, Jan van Eyck genannt wird? Soll ich ganz aufrichtig sein, so erscheint mir als möglich, daß keines von den beiden kostbaren Seitenstücken von der Hand weder des einen noch des anderen Bruders sei. Man vergleiche nur die beiden Bildchen mit dem wunderbaren „Brustbild eines Greises“ Nr. 42 desselben Saales. Hat Margareta in Oel gemalt, wie anzunehmen, so müssen ihre miniaturartigen Malereien wohl die Schärfe und Zierlichkeit dieser zwei reizenden Seitenstücke haben. Wo aber fände sich in dem etwas flauen Köpfchen der hl. Katharina, Nr. 22, eine Spur von Hubert's großartiger Auffassung und seiner meisterlich breiten Ausführung im kräftigbraunen Fleischton?

Auf diese Abtheilung hat Hr. Direktor Engert die von ihm in dem „Vorwort zur zweiten verbesserten Auflage“ des Katalogs ausführlich angegebenen Veränderungen hauptsächlich beschränkt. Erklärt sich dieses aus der Richtung, welche seine letzte Reise durch Deutschland, die Niederlande und Frankreich genommen, wobei Italien unberührt geblieben, und liegt dieses Land mit seinen zahlreichen Schulen der Malerei überhaupt der Geistesrichtung und den Studien des Hrn. Direktors ferner, so kann doch wohl aus diesem, in gewissem Sinne zufälligen Umstande kaum gefolgert werden, daß auf dem Gebiete der italienischen Schulen alles in schönster Ordnung sich befinde, noch weniger aber kann der Kritik, der Tochter der freien Forschung, zugemuthet werden, dieses Gebiet als geheiligten Grund anzusehen und zu meiden! — Und nun gestatte mir der geneigte Leser noch einen kurzen Besuch in dem unheimlichen Erdgeschoß.

Die beiden Seitenstücke, 7 und 11 im I. Saal, sind sicher nicht von dem Bergamasken Giov. Cariani, sondern von dem Veroneser Bonifazio, dem Meister der unvergleichlichen Findung Mosis in der Brera zu Mailand, an deren Styl die beiden Wiener Bilder auf's lebhafteste erinnern. — I, 16 ist ein früher Dosso Dossi, schon allein an den Streiflichtern auf dem Panzer zu erkennen. Der Kopf ist von strenger Zeichnung, etwas grau und trocken aussehend, ganz wie das schöne Frauenporträt, welches vor 1859 in der Galerie zu Modena als Giorgione hing.

II, 8. Ich kann in diesem Bilde den Primaticcio nicht erkennen; viel eher halte ich es — ohne sicher zu sein, — für Girol. Muziano, aus Brescia, in Rom ansäßig. — II, 10 ist aus der Schule des Pietro di Cortona, wahrscheinlich von Romanelli.

III, 16, ist schwerlich von Marcello Venusti, sondern viel eher von Bastianino Ferrarese, dem Hauptnachahmer des Michelangelo unter den Ferraresen. — III, 17 ist aus der Schule des Guercino. — III, 22 ist ein schlagender Giac. Bassano, besonders an der Hand kenntlich; der Kopf so schön wie Paris Bordone, nur kühner impastirt. — 23 ist nicht „in der Art“, sondern von Salvator Rosa selbst, wiewohl nicht sehr gelungen; auch ist der dunkle Grund durchgewachsen. Die Bezeichnung ist echt. — 25 ist ein unverkennbarer Schidone. — 29 halte ich eher für ein frühes Werk des Veronesers G. Francesco Carotto.

Und somit mag es genug sein. Die hier niedergelegten Urtheile übergebe ich getrost der Oeffentlichkeit. Die Kritik scheue ich nicht: wer mich in irgend einem Stücke eines Besseren belehrt, den heiße ich vielmehr willkommen. Allein die Kritik entehrt sich selbst, wenn sie zu systematischem Widerspruche wird. Sollte ein oder der andere Leser die Form etwas schroff und apodiktisch finden, so gestehe ich gerne, daß ich jene falsche Bescheidenheit verachte, welche geschmeidig sich zu krümmen weiß, und mit glatten Redensarten die scharfen Ecken der Wahrheit abzuschleifen bemüht ist. Wer von Jugend auf, keine Anstrengung und kein Opfer scheuend, sich eine Aufgabe gestellt und diese unverrückt im Auge behalten, in späteren Jahren, von den Umständen begünstigt, und zu der Leidenschaft die Besonnenheit gesellend, Erfahrungen zu sammeln Gelegenheit gehabt, wie sie Wenigen geworden ist, der müßte doch von seltener Beschränktheit sein, wenn er dem stetig verfolgten Ziele nicht Schritt für Schritt näher käme, wenn nicht aus beständigem Beobachten und Aneignen, aus vielfachem Irren und Zurechtfinden sich schließlich ein, wenn auch noch so kleiner, doch fester Kern sicheren Wissens herausschälen sollte. Ueberhaupt, wer nur dasjenige zu verstehen vorgibt, was er gelernt und geübt hat, den wird man doch kaum der Anmaßung beschuldigen können. Sollte aber die Direktion der k. k. Gemäldegalerie durch diese meine Entgegnung sich etwas unsanft aus dem Traume ihrer Unfehlbarkeit aufgeweckt finden, so möchte ich ihr aufrichtig rathen, die Sache leicht zu nehmen, und ihr zu bedenken geben, daß seit Jahren schon mehr als eine Galerie-Direktion des Auslandes keinen Anstand genommen hat, meine Wenigkeit zu Rathe zu ziehen und mit Ausarbeitung eines Katalogs oder eines kritischen Gutachtens über den vorhandenen Bilderschatz zu beauftragen. — Nur sehr ungerne und gleichsam nothgedrungen habe ich hier meine eigene Persönlichkeit eingemischt, weil man ja doch in den Regionen, in denen wir uns hier bewegen, leider nicht so sehr nach dem was, als nach dem wer zu fragen scheint. Soll aber der Katalog des Belvedere der Vollkommenheit, welche jedes derartige Werk zu erstreben hat, etwas näher geführt werden, so wird man zu meinen, natürlich sehr unvollständigen und flüchtig hingeworfenen Bemerkungen noch gar manche andere gründlichere Arbeit und Forschung hinzuziehen müssen und namentlich, mit Beseitigung jedes engherzigen Vorurtheils, einer Stimme von höherem Ansehen und hellerem Klang, als die meinige ist, sein Ohr nicht verschließen dürfen, welche sich vielleicht binnen kurzer Zeit auch über Wien und dessen Kunstschätze wird vernehmen lassen.*)

Kunstliteratur.

Dr. E. A. Riegel, Grundriß der bildenden Künste. Eine allgemeine Kunstlehre. Hannover, Rümpler 1865. 8.

T. Der Verfasser des vorliegenden Buches ist uns bekannt durch einen Aufsatz über die Kunstschätze Wien's, der vor etwa einem Jahre in der „Deutschen Vierteljahrsschrift" erschien und an Oberflächlichkeit und Kenntnißlosigkeit seines Gleichen suchte. Ganz auf solcher Stufe steht die jetzige Arbeit nicht. Was sie bringt und enthält, ist eben nichts so verdammt Positives, als wenn es über bestimmte Bilder bestimmt zu urtheilen gilt. Das Buch, wie der Verfasser in der Vorrede angibt, will als ein Führer beim Eintritt in das Studium der Kunst und Kunstgeschichte angesehen werden, will zur Ausfüllung der Lücke, die sich hier in Bezug auf wesentliche, ästhetische, historisch-philosophische, künstlerische und technische Vorkenntnisse bemerkbar macht, Gelegenheit bieten und so „den Versuch zu einer Encyklopädie der Kunstwissenschaften anstreben." Ein Buch dieser Art könnte schon ganz brauchbar sein: in seiner „Vorschule der Kunstgeschichte" hatte Ernst Förster bereits Aehnliches versucht und sich dabei blamirt; Riegel's Buch ist nicht ganz so fehlervoll und wird für das große Publikum in manchen Theilen gewiß brauchbar sein. In den Abschnitten 1—7, 9 und 10 ist das Nöthigste aus dem Gebiete der Aesthetik einem größeren Kreise mundgerecht gemacht. Hier ist der Verfasser in der Literatur im Ganzen bewandert und weiß das, was er gibt, meist verständig und verständlich anzuordnen und darzustellen. Es kommt ihm dabei zu statten, daß er an philosophischem Wissen nicht gerade schwer trägt und tiefere Gedanken durchzuführen sich nicht veranlaßt fühlt. Ein gewisses praktisches Geschick läßt sich überall wahrnehmen: es zeigt sich z. B. darin, daß bei Definitionen stets vom Etymologischen ausgegangen wird. Wäre nur nicht dabei die ganze Entwickelung so außerordentlich seicht. Wenn der Verfasser Seite 11 sagt: „Die gebräuchlichen Erklärungen der Kunst und ihres Wesens sind, wie bekannt, nicht ausreichend, ja zum Theil inhaltlose Phrasen", und darauf die Kunst definirt als „die Fähigkeit des Menschen, schöne Dinge, gleichviel, ob körperliche oder tönende, hervorzubringen", so vermögen wir das Neue, Zutreffende und Ausreichende dieser Erklärung nicht einzusehen, ganz abgesehen von dem naheliegenden, durch das Wort „Dinge" wohl kaum genügend ausgeschlossenen Mißverständniß, jeder Vater eines schönen Kindes müßte dann auch ein Künstler sein. Während wir gern zugeben, daß der Verfasser mit der ästhetischen Literatur einigermaßen vertraut ist, begegnet uns durchgehends ein großer Mangel an kunstgeschichtlichen Kenntnissen. Von einer wissenschaftlichen Grundlage ist hier

*) In den ersten Abschnitten dieses Aufsatzes bitten wir Folgendes zu berichtigen: S. 106, Sp. 1, Z. 21 v. o. ist „(sic)" zu streichen; S. 114, Sp. 1, Z. 16 lies: Bernardino; S. 115, Sp. 1, Z. 4 v. u. lies: VI, 11, Sp. 1, Z. 7 v. u. ist die zehnte Majuskel (N) zu streichen; Sp. 2, Z. 6 v. o. lies: VII, 11. A. d. R.

nirgends die Rede. Und doch ist es gerade das großartige Verdienst der modernen Aesthetik, Vischer an der Spitze, daß sie immer mehr und mehr der Kunstgeschichte gerecht zu werden versteht. Dies ist um so unentbehrlicher, je mehr eine ästhetische Darstellung populär sein soll. Daß Hr. Riegel von der Kunst des Mittelalters nicht die leiseste Ahnung hat, beweist besonders die Stelle auf Seite 158 ff., wo er vom Stoffgebiet der christlichen Plastik spricht. Hier fehlen die Begriffe so sehr, daß selbst die Worte, welche sich einstellen, äußerst fadenscheinig sind. Dadurch wird auch leicht erklärlich, daß er für Polychromie in der Plastik gar kein Verständniß hat. (S. 118 ff., 213). So kommt es ferner, daß er (S. 206) das Mittelalterliche vom Altchristlichen nicht zu sondern versteht, daß er Seite 96 sagt, die Kunst, beim Backsteinbau das natürliche Material sich zeigen zu lassen, sei nicht von der älteren Zeit, sondern erst in unserem Jahrhundert von Schinkel zur Vollendung gebracht worden, als ob es gar keine Gothik des nordöstlichen Deutschlands, gar keine Renaissance-Paläste von Ferarra, Mailand, Bologna, aus denen ja Schinkel für die Bauakademie unmittelbar geschöpft hat, gäbe. Diese Mängel der kunsthistorischen Kenntniß lassen den Verfasser seine ästhetischen Begriffe sehr oft durch ganz schiefe Beispiele, auch da wo er Abbildungen mittheilt, erläutern. So auf Seite 45 ff., wo er als Beispiele der alterthümlichen, klassischen und manieristischen Entwickelungsstufen drei Darstellungen des hl. Sebastian anführt, und für die zweite Stufe eine Gestalt von Paris Bordone gibt, die bereits ganz theatralisch und völlig manieristisch ist. Seite 220 stellt er, um den Unterschied der idealistischen und realistischen Auffassung darzuthun, den Ganymed von Correggio demjenigen von Rembrandt gegenüber, und übersieht vollkommen, daß des letzteren Werk eine bewußte derbe Parodie ist. Mit dem Mangel an historischer Kenntniß der Kunst geht auch ein Mangel an historischer Auffassung Hand in Hand. Z. B. jede Fähigkeit der letzteren fehlt, wo über Rubens' wunderbar schöne Madonna mit dem hl. Ildefonso so wie auf S. 281 geurtheilt wird. Am selbständigsten und brauchbarsten ist der achte Abschnitt, der über Mittel und Verfahren der Darstellung handelt: hier ist das Technische klar, einfach und richtig auseinandergesetzt. Destoweniger können die Abschnitte 11—13, unter dem Titel „die Kunst und die Zeit" zusammengefaßt, befriedigen. Was über die Kunstpflege und das Verhältniß der Kunst zu Staat, Gesellschaft und Kirche gesagt ist, gehört in Zeitungsartikel, nicht in ein Buch. Vieles ist richtig, Alles aber höchst platt und trivial, in einem Tone gehalten, wie er selbst für die bessere Tagespresse nicht paßt. Die Auseinandersetzungen über Kunstgeschichte, Betrachtung der Kunstwerke und Kritik (S. 225—247) erinnern mitunter lebhaft an Detmold's prächtige „Anleitung, in drei Tagen ein Kunstkenner zu werden." — Dem sonst sehr hübsch ausgestatteten Buche gereichen leider einige der Holzschnitte, welche wahre Karikaturen sind, wenig zur Zierde.

Gustav Nehrlich, Zeichnungen nach Goethe's Faust. Mit erläuternden Worten von Heinrich Düntzer. I. Lieferung. Neuwied und Leipzig, Verlag der J. H. Heuser'schen Buchhandlung. 1865. Fol.

Sz. Bekanntlich haben sich schon zu Goethe's Lebzeiten verschiedene Künstler die Aufgabe gestellt, die wichtigsten Momente aus „Faust" bildlich darzustellen. Wir verweisen hier namentlich auf den Cyklus von Darstellungen, die wir von dem damals noch jugendlichen Cornelius (1815), von Näke (1815), Retzsch, Nauwerk (1826) und von Delacroix (1828) besitzen. Goethe erklärte sich in der Zeitschrift „Kunst und Alterthum" von der geistreichen und effektvollen Darstellung des letzteren, sowie von der ernsten und sorgfältigen Auffassungsweise, wie sie Cornelius gelungen, besonders befriedigt. Noch in den letzten Monaten seines Lebens wurden Goethe sechzehn Federzeichnungen zu „Faust" von dem Vater des jungen Malers Gustav Nehrlich in Karlsruhe zur Beurtheilung zugesandt. Hierüber schrieb Goethe demselben unter dem 10. November 1831: „Die Bilder sind reich an Figuren und Nebenwerken, meist gut erfunden und motivirt. Sehr gelungen ist der Ausdruck, man könnte eine Anzahl der Art wohl gerathener, mit Geist und Leben ausgestatteter Köpfe anführen. Die Geberden der Figuren sind der Handlung angemessen und die Glieder von guter Gestaltung. Möge der junge Künstler sich auf das Studium der Proportion noch eifriger legen, damit allen Gliedern ein richtiges Maß zugetheilt, und eine Uebereinstimmung derselben unter einander, so wie zu dem Charakter der Köpfe durchaus erreicht werde. Die Anlagen der Gewänder sind meistens gut, einige sind als höchst zierlich anzuerkennen. — Auch dürfen wir annehmen, daß der Künstler noch manche Lücken ausfüllen und sein Werk zu einem Ganzen bilden werde." Nehrlich, (1807 — 1840) wahrscheinlich durch dies kühle Lob wenig ermuthigt, kehrte nicht mehr zu diesem Werke zurück, sondern warf sich später speziell auf die Porträtmalerei, in der er sich einen sehr guten Ruf erworben hat. Die genannte Verlagshandlung hat nun jene 16, auf großen Folioblättern entworfenen Federzeichnungen bei Fried. Schepperlen in Stuttgart radiren lassen und beabsichtigt dieselben in acht Lieferungen, je zwei Zeichnungen enthaltend, herauszugeben. Wir können nicht über den Werth des ganzen Cyklus aburtheilen, wissen auch nicht, in wie fern die Kopirung den Originalen entspricht, sind aber nach Ansicht der bereits edirten zwei Zeichnungen: „Prolog im Himmel" und das „Erscheinen des Erdgeistes vor Faust", welchen zwar eine gewisse akademische Haltung, aber nimmermehr eine bedeutende oder lebensvolle Auffassung der dichterischen Intentionen nachgerühmt werden kann, nicht in der Lage, uns der von der Verlagshandlung ausgesprochenen Ansicht anzuschließen, daß hiedurch das Verständniß der Faustdichtung besonders gefördert erscheine.

Kleine Chronik.

In Paris halten die Versteigerungen von Privatgalerien ersten Ranges die Kunstfreunde in fortwährender Spannung. Soeben hat A. Dumas Sohn seine berühmte Galerie unter den Hammer bringen lassen und enorme Preise damit erzielt. So wurde z. B. der „Tasso im Narrenhause" von Delacroix mit 14,000 Fr. bezahlt. Unter den übrigen Meisterwerken der Sammlung nennen wir den „Polichinell" von Meissonier, das „Kind mit der Eidechse" von Decamps, ferner die Bilder von Troyon, Rousseau, Dronais

u. A. — Neuerdings wird nun auch die Versteigerung der prächtigen Galerie des verstorbenen Morny und zwar schon für Ende Mai angekündigt.

Die Franziskanerkirche zu Passau ist unlängst einer Wiederherstellung im romanischen Styl unterzogen und mit reicher plastischer und malerischer Dekoration ausgestattet worden. Den Hochaltar und zwei Seitenaltäre schmückte Professor Knabl in München mit schönen Holzschnitzereien. Die Ornamentik dazu lieferte Schuller in Landshut. Die zahlreichen Reliefs am Triumphbogen und an der Galerie fertigte der Bildhauer Schönlaub in München. Die Entwürfe zu den Gemälden über der Empore stammen von dem zu früh verstorbenen J. Ant. Fischer, seinerzeit in München, her.

Der Kursaal zu Wiesbaden wurde von der Hand Wilh. Müller's aus Köln mit Fresken geschmückt. Die Decke zeigt die vier Tageszeiten in kolossalen allegorischen Figuren. An der oberen Wand laufen Friese mit Kindergestalten hin.

Lokales.

Der österreichische Kunstverein bietet uns diesen Monat eine verhältnißmäßig reiche und gut gewählte Ausstellung. Der historische Styl ist darin freilich nur durch ein Bild, A. Liezenmayer's „Heiligsprechung Elisabeths von Thüringen", und zwar in wenig erfreulicher Weise vertreten. Hier thut sich, unter dem unverkennbaren Einfluß K. Piloty's, ein ganz neuer akademischer Styl auf, der sein einziges Verdienst in gutgemachten Kleiderfetzen und staubigen Kalkwänden sucht, aber von dem Ernst und der Weihe des Gegenstandes auch nicht ein Atom zur Anschauung bringt. — Um so mannigfaltiger ist die Auswahl im Porträtfach. Fr. Amerling's „Erzherzog Leopold", im Kostüm des Helden von Ptolemais, den Wienern von dem letzten prächtigen Karroussel in der Winterreitschule noch in lebendigem Gedächtniß, fesselt durch eine kraftvolle und lebendige Auffassung, der jedoch die gezwungene Haltung, namentlich des rechten Arms, und der hölzerne Vortrag, besonders im Kopf, bedeutenden Abbruch thut. Ungemein charakteristisch und von gleicher Meisterschaft in Zeichnung und Farbe sind die bereits mehrfach in diesen Blättern erwähnten drei Porträts aus der montenegrinischen Fürstenfamilie von Jaroslaw Czermak. Die Bilder scheinen auf ihrem langen Transport etwas gelitten zu haben; eine Auffrischung würde gut thun. Unter den übrigen Bildnissen heben wir als ganz vortrefflich die beiden kleinen Damenporträts von H. v. Angeli hervor. Auch das Männerporträt im ungarischen Kostüm von E. Lafite gehört zu den besseren Leistungen dieses Künstlers. — Wer etwa unmittelbar von dem Anschauen des Knaus'schen „Taschenspielers" kommt, wird an d'Unker's „Kunstreiter-Garderobe vor der Produktion" nur ein bedingtes Gefallen finden; das Bild leidet an dem Zuviel der Motive, die sich dem Künstler aus diesem Chaos vagabundischer Naturen allerdings ungesucht entgegendrängen, die er aber sichten und einheitlich zusammengruppiren soll; immerhin bieten sich uns hier so manche treffliche Einzelnheiten dar, daß wir dem Künstler unsere Achtung nicht versagen können. Zu nennen sind im Genrefache ferner M. ten Kate's „Spielende Kinder", besonders fein im Ton, A. Ebert's „Blumenverkäuferin", etwas preziös in der Gruppirung, aber sehr nett ausgeführt, B. v. Hove's „In der Küche", mit niederländischer Sauberkeit behandelt, aber etwas zum sentimentalen Schönthun hinneigend, das treffliche Charakterbild „Vor der Kirche" von dem verstorbenen Treml, ferner A. Cesar's „Spielende Landsknechte" und die beiden mit ergreifender Unmittelbarkeit dargestellten Scenen aus dem polnisch-russischen Revolutionskampfe von A. Grottger. — Unter den Landschaften ragt die „Mondnacht an der Weser" vom Professor A. Zimmermann hoch hervor. Die feuchte Trübe über dem Strom und namentlich das Hindurchbrechen des Mondes durch den schweren Wolkenschleier ist mit einer feinen Empfindung für das geheimnißvolle Leben und Weben in der Natur getränkt und mit einer Meisterschaft wiedergegeben, wie sie nur die Besten in unserer Zeit an der Hand der alten Niederländer erreicht haben. Dem schließt sich Osw. Achenbach's „Abend am Meeresstrande von Neapel" an, wobei wir jedoch die milchigen, dicken Töne der Luft und eine gewisse unschöne Buntheit des Ganzen nicht ungerügt lassen wollen. J. Hoffmann hat eine treffliche stylisirte Landschaft „Serpentara bei Olevano", besonders durch Schönheit und Reichthum der Komposition ausgezeichnet, und ein halbes Dutzend seiner Oelstudien aus Griechenland ausgestellt. Wir nennen ferner G. Ranzoni's in goldigem Ton gehaltene „Ruine Neukosel am Karst", Aug. Schäffer's „Oberwesel", K. Bühlmeyer's „Partie von Salzburg", und die sauber durchgeführten „Veduten aus Schleswig-Holstein" von Gurlitt. — Thierbilder haben der treffliche Verboekhoven, Fr. Pausinger und W. Emelé, Blumenstücke Adele Schuster, J. Lauer und Anna Peters beigesteuert. — Von den Aquarellen ist namentlich K. Göbel's „Matrose" ausgezeichnet. — Die Plastik ist durch eine Büste Deak's von Kugler und eine fleißig in Holz kopirte Statuette von C. Ehl nur schwach, der Kupferstich dagegen durch Mayer's „Io" auf treffliche Weise repräsentirt.

Nach den Zeichnungen des Architekten Lippert wurde jüngst ein gothischer Flügelaltar im Auftrage des Raaber Bischofs Simor ausgeführt, der dieses schöne Kunstwerk den Ursulinerinnen zu Oedenburg zum Geschenke machte, und in ihrer Klosterkirche aufstellen ließ.

Todesco-Palast. Seit einigen Tagen ist das noch nicht vollendete Freskenwerk in der Wohnung des Hrn. Todesco wieder aufgenommen. Die beiden letzten zur Parismythe gehörigen Bilder an der Rückwand des Speisesaales werden bis Ende Mai vollendet sein.

Rahl arbeitet gegenwärtig an mehreren bestellten Porträts und an einem „Paris-Urtheil" für den Sektionsrath G. Heider. Die Cimbernschlacht für den Frhn. v. Schack in München ist in der Zeichnung auf der Leinwand nahezu fertig.

Briefkasten der Redaktion: 15.—21. April: ... in Paris. Im Wesentlichen erledigt. — M. P. in München: In nächster Nr. — A. T. in München: Wir bitten, nur recht bald anzufangen.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 17. Vierter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 29. April 1865.

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1⅙, 2⅓, 5 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Ueber die Landschaftsmalerei.

Ein Vortrag von **Josef Selleny**.*)

— — Ich habe auf unserer lieben Erde in ihren unterschiedlichen Zonen vieles Schöne gesehen, aber aus Mangel an Zeit mußten mir oft einige Striche genügen, welche die schönsten, erhabensten Schöpfungen der Menschenhand oder der Natur darstellen sollten. Auch hier kann ich von dem weiten schönen Gebiete, das ich vor mir habe, nur manch' lose, schwankende, vielleicht manch' kecke Skizze bringen, bei denen ich mich bloß, wie bei vielen in meinen Mappen damit trösten will, daß vielleicht eine Zeit kommt, wo ich sie mehr im Detail und besser ausführen könnte.

Der Landschafter beginnt gleich mit einem Bilde. Denken wir uns hier auf einem Hügel sitzend; zu unseren Füßen fließt in kleinen Fällen ein Bach hinab, — dort, weit unten im Thale, schließt er dem Strome sich an, der schmäler, immer schmäler wird und wie ein Silberfaden glänzend und fein am Horizonte sich verliert. — Er ist uns aus den Augen, nicht aber aus dem Gedanken. — Die Phantasie verfolgt ihn; sie sieht ihn durch Engen brausen und über Felsen stürzen, wieder langsam durch sandige Ebenen sich wälzen, bis die viele Geheimnisse bergende Fluth des Meeres ihn aufnimmt. — Und in die Gewässer scheinet die Sonne brennend und heiß, und hebt sie als Dünste, als Wolken empor; der Wind, der Sturm führen sie wieder als Gewitter, als Regen zurück.

Die Landschaftsmalerei, so ein kleiner Bach sie auch sein mag, zieht auch unsere Gedanken, unsere Blicke nach sich, hinab, fort in den Strom der großen Kunst und der Zeiten. — Auch dieser verschwindet dem leiblichen Auge, und wir ahnen ihn kaum mehr, wenn er einmündet in jene frühen Jahrtausende der Menschheit, die wie die Meeresfluth noch viele Räthsel uns bergen. — Die Sonne menschlichen Geistes scheint hell in dieses Meer; Scharfsinn, Eifer, die unermüdliche Ausdauer neuerer Forschung bringen aus diesen Schachten der Vergessenheit lange Verlorenes empor. Die Gräber vergangener Kultur werden aufgedeckt, und der staunenden Gegenwart die Pracht und Kunst verschwundener Völker vorgeführt. Die Macht, die aus diesen Werken spricht, wirkt erhebend und begeisternd noch auf uns, und die Künste weisen mit gerechtem Stolze auf ihre gewaltige Dauer zurück.

Die Völker, die diese Werke geschaffen, sind verschwunden; ihre Könige, ihre Heerschaaren leben höchstens in schwankenden Sagen. Nur die Denkmale ihrer Kunst sind bis auf unsere Zeiten gekommen, und sprechen eine uns noch verständliche Sprache, indem sie uns klar deuten, welche Höhe die Völker erreicht, als sie auf der Stufenleiter von der Barbarei zur Bildung hinan stiegen.

Nun, aus diesen alten Zeiten ist für die Malerei überhaupt wenig, für die Malerei der Landschaft aber gar nichts zu finden. Nicht in den Kolossen Aegyptens

*) Wir geben diesen im österreichischen Kunstverein unlängst gehaltenen Vortrag, als die persönliche Meinungsäußerung eines unserer geistvollsten Landschaftsmaler über seine Kunst, unter alleiniger Weglassung der Anredewendungen unverkürzt wieder, und halten uns hiezu um so mehr veranlaßt, als davon durch die bisher in's Publikum gedrungenen Auszüge nur ein entstelltes Bild geboten wurde. A. d. R.

und den Trümmerwüsten Babylon's und Niniveh's, nicht in den Felstempeln Indiens, ja nicht einmal unter den zahlreichen Kunstschätzen Griechenlands finden sich Ueberbleibsel, um daraus für mein Thema eine gleich alte Ahnenreihe zu folgern, wie sie die anderen Künste haben.

Für die Malerei der Landschaft ist mir dies also nicht gelungen. — Wenn wir aber die Quadratmeilen weit mit Trümmern alter Kunst bedeckten Wüsten von Babylonien durchschreiten, wenn wir die alten Schriftsteller lesen, so finden wir Spuren von Landschaftskomposition, gleich phantastisch und gigantisch in Massen und Styl, wie die gleichzeitige Architektur und Plastik dieser Völker war, es sind dies ihre Gärten und ihre Gartenkunst.

Diese Landschaftskunst findet sich bei allen großen asiatischen Nationen; sogar heute noch besitzen die Chinesen die größten, im natürlichen malerischen Styl angelegten Gärten der Welt. Manche davon haben 50 Stunden im Umkreise, und die ersten Nachrichten und Beschreibungen davon wirkten nachhaltig auf die englische Landschaftsgärtnerei.

Wer kennt nicht, wenn auch nur dem Namen nach, aus der Geschichte die Paradiese der aegyptischen und persischen Könige, die schwebenden Gärten der Semiramis? Um diese Paradiese zu schaffen, — manche waren Oasen der Wüste, — wurde der Lauf von Flüssen geändert, wurden lange Felszüge mit Schriften und Bildwerken bedeckt, Steinhügel zu Grotten und Tempeln umgemeißelt, mit ungeheurer Anstrengung wurden fremde Pflanzen und Bäume zusammengetragen, um so ein paradiesisches Stück Landschaft herzustellen.

Am linken Ufer des Euphrat, auf einem der hohen Trümmerhügel, von weitem, ödem, wüstem Lande umgeben, steht jetzt ein uralter, zur Hälfte zerrissener Baum, an dem nur in einigen Aesten sich noch Leben zeigt. Er ist ein Fremdling in dieser Gegend, sein eigentliches Vaterland ist weit von dort, in Indien. Eine muhammedanische Sage meldet von ihm, er sei allein in der allgemeinen Zerstörung geschont worden, damit Ali sein Pferd anbinden könne. Dies sind die Reste von den Staffelpyramiden, den schwebenden Gärten der Semiramis — oder Nabuchodonosor's zu Babylon, am verlassenen Bette des Euphrat.

Architektur, Plastik und die religiös-historische Malerei rühmen sich und können sich rühmen, daß sie aus der Idee hervorgegangen, daß die Religion sie geschaffen, daß sie im erhabensten Dienste der Menschheit gestanden, daß sie deren Ideale, die Götter verwirklicht, ja ihren höchsten Begriff, die Gottheit selbst, dargestellt haben.

Die Landschaftsmalerei muß auch hier bescheiden schweigen; sie hat weder das Alter, noch so hohe Verdienste um die Menschheit, wie die anderen Künste. Die ersten Kunstwerke waren Ideale, die der Mensch machte, weil sie in der Außenwelt eben nicht da waren, und die in dieser Form, als Glaube oder Aberglaube, in seinem Innern lebten. Die Landschaft, die Natur umgibt ihn; die hat er, die ist er zu sehen gewohnt, die bildet er nicht nach. Auch konnte die einfachste und natürlichste Kunsttechnik, die Plastik, nie den Einfall haben, etwas nachzubilden, was außer ihrem Bereiche lag, nämlich den Raum, die Ferne. In der späteren Malerei und einer mehr vorgeschrittenen Kunsttechnik finden wir, in den Schriften wenigstens, schon Anfänge einer gemalten Landschaft, bei den Griechen und bei den Indiern. Denn für die freie Natur, für die Erscheinungen in dem, was wir Landschaft nennen, hatten die Völker des Alterthums gewiß Auge, Sinn und Empfindung. Sie schildern sie in ihren Schriften, die bis auf unsere Zeiten gekommen, mit einer Größe, die neueren Werken fremd ist. In den Poesien der Orientalen, in den Psalmen der Ebräer sind die Erscheinungen des Lebens, der Erde, der Gewässer und des Himmels, das Stürmen der Elemente mit wahrhaft erhabener Größe zusammengefaßt, als ein einzig Bild, das die Gewalt und Macht Jehova's widerspiegelt. In den alten indischen Dichtungen werden uns wahre Zaubergärten landschaftlicher Natur gezeigt, in denen ihre heiligen Menschen, ihre Schönen, ihre Götter handeln und leben.

Die landschaftlichen Stellen in den griechischen Dichtungen, voll klassisch ruhiger Schönheit, sind uns noch besser bekannt. Obwohl sie gewöhnlich nur als Hintergrund oder als Ruhepunkte nach gewaltig erregten oder leidenschaftlichen Scenen angeführt sind, so zeugen sie doch von wahrem Gefühl und einer sehr tiefen Naturanschauung.

Es dauert lange, bis ein Volk aus der bloßen Nothwendigkeit heraustritt, und zu einem Gedanken, zu einem Streben sich einet. Es brauchte lange, bis der Mensch seine Blicke auf die Außenwelt richtete, ihre Schönheit fühlte und bis, hiedurch angeregt, das Streben in ihm erwachte, die Dinge außer ihm zu erkennen. Auch der Anfang der Liebe zur Natur, das Streben sie zu erkennen, auch die dämmernde Idee ihrer einmal siegreichen Gewalt, gehört dem Volke der Griechen. Die Götter waren erkannt. Neue Gedanken,

das Streben nach Erkenntniß des Ganzen zeigt sich in den Systemen der Philosophen. Die Kriegszüge Alexander's eröffnen fremde Erdstriche, bringen Sagen und Erzählungen ungeahnter Dinge in's Volk und locken dasselbe in die Fremde. Und dieses folgte dorthin um so lieber, als es ohnedies zu Hause nicht viel Gutes mehr zu sehen hatte; denn das freie Volksleben und mit ihm die Poesie waren vernichtet. Das griechische Volk, von allen Genüssen übersättigt, flüchtete jetzt in Gedanken und Wirklichkeit, in Dichtung und Thaten in den Schooß der einfachen Natur. Es erwachte, strebte nach Erkennen derselben strebte nach Wissen!

Damit war ein neues Feld für seinen offenen scharfen Sinn, für die Uebung seines Geistes gefunden. Aus dieser Zeit, der Grenzscheide zwischen Fühlen und Erkennen, tönt der Ruf eines Mannes, der bis in unsere Zeiten klingt. Der Mann ist Aristoteles, und die Worte, welche Cicero in der Schrift: „De natura Deorum" (II, 37) von ihm uns erhalten hat, kennzeichnen die Ideen der Zeit, deren weit in die Zukunft leuchtendes Licht er war.

„Wenn es Wesen gäbe", so spricht er, „die in der Tiefe der Erde immerfort in Wohnungen lebten, welche mit Statuen und Kunstwerken und alledem verziert wären, was die für glücklich Gehaltenen in reicher Fülle besitzen, — wenn dann diese Wesen Kunde erhielten von dem Walten und der Macht der Götter, und durch die geöffneten Erdspalten aus jenen verborgenen Sitzen herausträten an die Orte, die wir bewohnen, wenn sie urplötzlich Erde, Wald, Meer und das Himmelsgewölbe erblickten, den Umfang der Wolken und die Kraft der Winde erkennten, die Sonne bewunderten in ihrer Größe, Schönheit und lichtausströmenden Wirkung, wenn sie endlich, sobald die Nacht die Erde in Finsterniß hüllt, den Sternenhimmel, den lichtwechselnden Mond, den Auf- und Niedergang der Gestirne und ihren von Ewigkeit her geordneten Lauf erblickten, so würden sie wahrlich ausrufen: es gibt Götter, und solch' große Dinge sind ihr Werk." *)

Dreiundzwanzig Jahrhunderte sind seitdem verflossen. Diese Worte haben vielfaches Echo erweckt, und noch heute fühlen wir die Wahrheit derselben. Noch heute sehnt sich der Glückliche, wenn auch von den schönsten Werken der Kunst Umgebene, hinaus aus seinen Palästen, in die Berge, in die Tropen, in den Sand der Wüste, um sich an dem Anblicke der Natur zu erholen, sowie der Unglückliche in Feld und Wald sich Trost sucht, — dreimal glücklich aber ist der, welcher das „Walten der Götter", das durch alles pulsirende Leben, die lange Kette von Werden, Sein und Verwandeln erkennt.

(Fortsetzung folgt.)

*) Vergl. auch „Sextus Empiricus adv. physic." IX, 22, pag. 554 ed. Fabr.

Ueber das Regenerationsverfahren.

Von Max Pettenkofer.

In Nr. 12 der „Recensionen" vom 25. März hat Hr. Direktor Waagen seine Ansichten über den traurigen Zustand der Münchener Pinakothek und über die Mittel zur Abhilfe niedergelegt. Sein Aufsatz zerfällt wesentlich in zwei Theile; der eine handelt von der Heizung und dem Fußboden der Pinakothek, der andere von dem Pettenkofer'schen Verfahren. Die Kommission, welche in München zur Ueberwachung der Gemälderestauration in den Staatsgalerien besteht, hat vor Kurzem beschlossen, die ihr gestellte Aufgabe öffentlich zu besprechen, bei welcher Gelegenheit sie sich auch über die Heizung und den Fußboden der Pinakothek, sowie über die von ihr getroffene Wahl des Restaurationsverfahrens aussprechen wird. Ich kann mich deßhalb auf wenige Erläuterungen zum zweiten Theil des Waagen'schen Aufsatzes, soweit derselbe speziell von meinem Verfahren handelt, beschränken.

Wenn man die Gründe untersucht, welche Hrn. Direktor Waagen gegen das Regenerationsverfahren sein lassen, so findet man dreierlei: 1) den schlechten Erfolg desselben an einem Bilde von Terburg, 2) die Verletzung der Lasuren, 3) die gefährliche Wirkung des Alkohols auf Oelbilder überhaupt.

Den Erfolg anlangend, beschränkt Hr. Direktor Waagen merkwürdiger Weise sein Urtheil auf ein einziges Bild. Es ist früher schon einmal aufgefallen, daß ein Gegner des Regenerationsverfahrens mit besonderer Vorliebe auf dem Schimmel von Wouverman geritten. Dieses Bild hängt nun seit Dezember 1863 wieder an seinem Platze in der Galerie, hat mithin seit der Regeneration bereits zwei Winter hindurch in dem ungeheizten nördlichen Theile der Pinakothek zugebracht, ohne daß sich die geringste Aenderung im klaren Aussehen desselben wahrnehmen ließe. Hr. Direktor Waagen wirft sich nun gar ganz ausschließlich auf das Bild Nr. 470 von Terburg und ignorirt alle anderen Beispiele, was um so bedenk-

licher ist, als er selbst gestehen muß, daß er den Zustand des Bildes vor Anwendung des Verfahrens nicht gekannt habe. Trotzdem nimmt er an, es sei unmittelbar darnach ganz klar gewesen, aber bis zur Zeit, wo er es sah, wieder trüb geworden. Ich bedauere, Hrn. Direktor Waagen auf die Beilagen zur „Allgemeinen Zeitung" vom 25. und 26. Mai 1864 verweisen zu müssen, wo er deutlich lesen wird, wie Unrecht er gethan hat, sich die Sache so vorzustellen, sich überhaupt nur auf den Terburg Nr. 470 zu berufen. Wer ihm gesagt hat, daß sich die Sache anders verhielte, hat ihm nicht die Wahrheit gesagt, und deßhalb einen schlechten Dienst erwiesen. Wenn Hr. Direktor Waagen ferner mittheilt, daß er dieses Bild ganz wohl erhalten gekannt habe, so muß ich bemerken, daß dies jedenfalls schon sehr lange her sein dürfte. Bereits im Jahre 1831, wo dasselbe für die Porzellangemäldesammlung Sr. Majestät des Königs Ludwig I. kopirt wurde, bedauerte Hr. Lefeubure, daß im Hintergrunde kaum etwas mehr zu erkennen sei. — Es wäre deshalb im eigenen Interesse des Hrn. Direktors Waagen zu wünschen gewesen, daß er bei der Auswahl der einzigen Grundlage für sein Urtheil glücklicher gewesen sein möchte.

Der zweite Einwurf betrifft die Verletzung der Lasuren. Diesen Einwurf gründet Hr. Direktor Waagen nicht auf eigene Beobachtungen, sondern auf die Autorität seines Hrn. Kollegen Engert in Wien. Wie es sich mit der gewissenhaften und eingehenden Prüfung des Hrn. Direktors Engert verhielt, habe ich in den „Recensionen" 1864, Nr. 23 nachgewiesen. Die dort angeführten Thatsachen sind durch die Replik desselben in Nr. 25 nicht im mindesten entkräftet worden. Auch der weitere Verlauf hat gezeigt, daß die Ansicht des Hrn. Direktors Engert mehr mit Selbstgefühl vorgetragen, als thatsächlich begründet war. Das Bild von van Geel — ein Herr und eine Dame musiziren — befindet sich unter den dreißig regenerirten Bildern, welche kürzlich von der Kommission in einem Kabinete der Pinakothek öffentlich ausgestellt sind, und obschon Hr. Direktor Engert damals meinte, die Lasuren seien angegriffen, und das Bild eigne sich in diesem Zustande weder zum Firnissen, noch zum Firnißabnehmen, so hat die einfache Manipulation doch ebenso den besten Erfolg gehabt, wie bei dem de Haen (?), der seinerzeit Hrn. Direktor Engert gezeigt, von ihm aber nebst dem, was ihm darüber mitgetheilt wurde, verschwiegen oder nicht beachtet worden ist. Nicht anders verhält es sich mit den beiden Cuylenburg, die nun gleichfalls ausgestellt sind. Thatsachen gegenüber verlieren selbst Autoritäts-Aussprüche schnell ihre Kraft und zwar proportional der Höhe, von welcher herab die Thatsachen angesehen worden sind.

Der dritte Einwurf betrifft die Gefahr, welche die Anwendung des Alkohols den Oelbildern überhaupt bringe, wodurch schon Hunderte von trefflichen Bildern verdorben worden seien. Wenn Hr. Direktor Waagen darunter das allgemein übliche Putzwasser versteht, so wage ich nicht zu widersprechen; diese Erfahrung habe ich selbst schon in den hiesigen Galerien zur Genüge gemacht. Beim Putzwasser ist aber nicht das Wasser, sondern das Putzen das Gefährliche und Verderbliche. Die Anwendung des alkoholhaltigen Putzwassers ohne die mechanische Bewegung des Putzens mit Pinsel, Baumwolle, Leinwand oder Finger hat noch kein Bild verdorben. Nun ist es aber beim Regeneriren geradezu Prinzip, das Bild nicht zu berühren, und deßhalb verstehe ich gar nicht, was Hr. Direktor Waagen mit seinem dritten Einwurfe eigentlich sagen wollte.

Jakob Falke's Vorlesungen über ornamentale Kunst.

(Schluß)

Der Orient, auf dessen ornamentale Kunst Falke in seiner Schlußvorlesung einen Blick warf, ist von urdenklichen Zeiten her die Geburtstätte der Märchenwelt und aller jener wunderbaren Phantastik, von welcher die bildende Kunst der modernen Völker seit Jahrtausenden durchzogen ist. Aus ihm stammen die Greifen, Einhörner, Pygmäen und all' die sonstigen Zwitterbildungen von Thier und Mensch, welche die ältesten dekorativen Werke der Griechen erfüllen und später zu den Zeiten der Byzantiner auf den kostbaren Seidenstoffen Geistliche und Laien in Verwunderung setzten, denen dann die erhitzte Phantasie der Kreuzfahrer begierig in's Auge sah, und zu deren geheimnißvoller und farbenprächtiger Erscheinung bis auf die Tage der Gegenwart herab unser abendländisches Kunst- und Gewerbeleben bewundernd und fragend hinüberschaut.

Woher die Elemente dieser orientalischen Kunstwelt stammen, ist noch ein vielfach ungelöstes Räthsel. Es soll daher wenigstens von den Völkern des Islam ein Abriß der geschichtlichen Entwickelung ihres künstleri-

schen Wirkens, dessen Höhe wir in der Alhambra besitzen, hier gegeben werden.

Die Stagnation, in der sich diese Völker jetzt befinden, bestand natürlich nicht immer so. Im Gegentheil, das Kunstleben derselben Völker befand sich einmal in dem Zustande rapidester Entwickelung. Während die Kunst des europäischen Mittelalters mehr als ein Jahrtausend dazu brauchte, um nach endlicher Lösung der altrömischen Fesseln selbständig zu werden, kam der Islam bereits in 250 Jahren zu demselben Ziel. Solange ist es nämlich von der Hedschra bis zum Bau der großen Moschee Touloun in Kairo (im J. 867), in welcher der maurische Styl, wenn auch nicht in seiner vollsten und reichsten Entfaltung, so doch in seiner Eigenthümlichkeit schon fertig vorliegt. Ein gleicher Umschwung erfolgte zu jener Zeit in dem sonstigen geistigen Leben des Volks. Als Omar (640) Alexandrien eroberte, verbrannte er bekanntlich die große Bibliothek im Serapeum mit allen Wissensschätzen des Alterthums kaltblütig, in der Meinung, daß sie überflüssig sei, wenn sie weniger enthielte, als der Koran, und vom Uebel, wenn mehr. Zur Zeit jenes Moscheenbaues in Kairo dagegen, und vollends unmittelbar nachher, als die Araber in den westlichen Ländern des Mittelmeergebietes seßhaft geworden waren, zeigten sie selbst bereits eine poetische und wissenschaftliche Literatur, welche die zeitgenössische der christlichen Welt allerorten übertraf. Heilkunst, Mathematik, Astronomie und Philosophie standen in Blüthe, und in Dichtung und Wirklichkeit entwickelte sich ein Weltleben, ganz dem christlich-abendländischen Ritterthum und Frauenkultus verwandt, nur farbenprächtiger, üppiger, sinnlicher als das europäische Seitenstück.

Die treue Begleiterin dieses Lebens war die sarazenische Kunst; bestimmt, der Lust und Liebe einen heiteren Hintergrund zu geben, hält sie sich von der ernsten Darstellung, von Idealität und Energie des Ausdrucks, ja von der direkten Widergabe des Menschlichen überhaupt fern und wählt sich die Dekoration zu ihrer eigentlichen Domäne. Sie will nur schmücken, nur verschönern. Man soll sich in den Räumen, die sie schafft, selig fühlen, selig in der Ruhe des befriedigten Genusses.

Auf ihrem Höhenpunkt erscheint diese Kunst vollkommen original. Aber sie floß dennoch ursprünglich aus verschiedenen Quellen. Die Araber, die Beduinen der Wüste, brachten schwerlich ein bedeutungsvolles Moment dazu mit, es sei denn das lineare, regelmäßig musivische, welches den von der Natur mit Bodenerzeugnissen kärglich bedachten Völkern eigen zu sein scheint. Ein wichtigerer Faktor jedoch war die byzantinische Kunst, welche zur Zeit des ersten Auftretens der Araber überall und namentlich auch in Persien, der Heimat einer der arabischen sehr nahestehenden Ornamentation, herrschend geworden war. In der genannten Moschee Touloun finden wir deutliche Spuren des byzantinischen Einflusses.

Zum Verständniß der weiteren Entwickelung des Styls muß man vornehmlich auf das positive Gesetz des Korans achten, welcher nicht nur die Darstellung des Menschen, sondern überhaupt die Nachahmung der Natur dem sarazenischen Künstler untersagt. Es gibt allerdings nichtsdestoweniger vereinzelte figürliche Motive in der maurischen Kunst, so z. B. die figurenreichen Deckengemälde in einigen Zimmern der Alhambra, wahrscheinlich aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, ferner u. A. ein Glasgefäß im Domschatze von St. Stephan mit Bildern sarazenischen Lebens, aus dem zwölften Jahrhundert, und mancherlei Stickereien, Wirkereien, Emails und Goldschmiedearbeiten, welche die berühmte sarazenische Fabrik in Palermo, das Hotel de Tirraz, schon früh auf christliche Bestellung oder für den Verkauf in christlichen Ländern fertigte. Allein trotz dieser Ausnahmen hatte jenes Gebot im Allgemeinen doch den mächtigsten Einfluß auf die sarazenische Kunst. Es drängte sie zum Ornament, und innerhalb desselben zur Entnaturalisirung der Motive hin. In der vollendeten arabischen Kunst vermögen wir in den etwaigen Pflanzenornamenten die Originalformen kaum wieder zu erkennen. Ebenso erging es den Thieren; sie wurden entweder phantastisch umgebildet oder, wie die Löwen der Alhambra, dermaßen stylisirt, daß sie nur etwa die „Idee“ von Löwen geben, weiter nichts.

Damit hängt auch der Mangel jeglicher Symbolik zusammen. Weil die Ornamente der Araber nichts vorstellen, können sie auch nichts bedeuten. Einen Ersatz dafür boten jedoch die Inschriften; sie sind hier ein integrirender Theil des Ornaments, sie gehören mit zur Arabeske. Dem Orientalen ist überhaupt das Schreiben eine Kunst. Daher braucht denn auch bei der Verwendung von Inschriften in der Ornamentik der Inhalt derselben mit dem zu schmückenden Gegenstande in keiner Beziehung zu stehen. Ihre Form allein ist es, worauf es ankommt, ihre schöne Zeichnung und kunstgerechte Vertheilung im Raum. Dabei sind jedoch z. B. in der Alhambra, neben Inschriften religiösen Inhalts, auch solche Sprüche vorzugsweise beliebt, welche auf die Schönheit des Bauwerkes hinweisen. Sie befinden sich überall,

nur nicht auf dem Fußboden; denn der Orientale ist auf das ängstlichste bemüht, nicht mit Füßen zu betreten, was irgend der Verehrung würdig ist. Hebt er doch ein Stückchen Papier sorgsam vom Boden auf, aus Furcht, es könnte der Name Allah's darauf geschrieben stehen!

Unter den Inschriften der Alhambra befindet sich auch eine folgenden Inhalts: „Betrachte aufmerksam meine Schönheit und du wirst einen Kommentar über die Dekoration als Gewinn haben." Wenn wir diesem Winke folgend, uns in die Betrachtung des leider jammervoll zerstörten Werkes versenken, so ergeben sich folgende Resultate.

Das arabisch-maurische Ornament besteht aus zwei Gattungen von Motiven, aus geometrischen und pflanzlichen; letztere sind jedoch, wie gesagt, auf's allerstrengste von der Natur unterschieden. Das rein geometrische Ornament nimmt vorzugsweise gern am Fußboden und an den unteren Theilen der Wände seinen Platz. Dann aber, wenn es auch höher hinauf steigt, verschmelzen sich beide Gattungen, und in der Art ihrer Verschmelzung bewährt der sarazenische Künstler seine ganze Phantasiefülle, sowie seine künstlerische Weisheit. Zunächst weiß er trotz der massenhaften Anwendung von Ornament und Farbe stets den Eindruck höchster Einheitlichkeit und Ruhe zu bewahren, welche das seligste Behagen in dem Beschauer erweckt. Er erweckt dies, was zunächst die Zeichnung der Ornamente betrifft, durch zwei Mittel: durch die Unterordnung der kleinen Details unter große Hauptlinien und Felder, und durch das glücklichste Verhältniß in der Vertheilung und gegenseitigen Richtung der Linien. Keine schroffen Ansätze, keine harten Sprünge, keine Auswüchse gibt es hier. Alles löst sich allmählich von den Hauptformen los, die Verbindungen gebogener Linien mit gebogenen oder geraden verhalten sich stets tangential zu einander. Auf dieser in Wellenbewegungen fortschreitenden Kontinuität beruht die Anmuth der ornamentalen Zeichnung der Araber. Von einer Mitte, wie in der Natur von einem Stamm, laufen die Arabesken radienförmig nach den Enden zu, in kontinuirlicher Verjüngung; nirgends zeigt sich ein Loch, nirgends ein Zuviel oder Zuwenig in der Vertheilung. Dazu kommt dann endlich die nach ganz analogen Gesetzen verwendete Farbe. Im Gegensatze zu der modernen Vorliebe für die fahlen grauen und bräunlichen Töne, hat es der Orientale richtig erkannt, daß die Schönheit farbigen Schmuckes nur auf den wirklichen, ganzen und vollen Farben beruhen kann. Er wendet deßhalb die primären Töne, blau, roth und gelb, oder statt des letzteren Gold mit Vorliebe an, von den sekundären, grün, violett, orange, macht er dagegen nur einen sekundären Gebrauch. Dabei gilt das Gesetz, daß die Farbe sich der architektonischen Form streng anschließen, und uns die ornamentale Zeichnung deutlicher machen soll. So verstanden es die Araber, mit der Farbe zugleich eine brillante Wirkung und die höchste Ruhe hervorzubringen; so entsprach die farbige Dekoration auf der einen Seite der heiteren Sinnlichkeit ihres Lebens, auf der anderen ihrem Hang zu still in sich gekehrter Betrachtung.

Wir müssen hier darauf verzichten, der farbenhellen und feindurchdachten Schilderung der Alhambra und ihrer Stellung zu den übrigen Werken der sarazenisch-maurischen Kunst weiter zu folgen. Am Schluß eröffnete uns der Redner die Aussicht auf eine Ergänzung dieser Schilderungen im nächsten Winter durch eine gleiche Analyse der indischen und persischen Ornamentation. Wir sehen derselben mit lebhaftem Interesse und mit der Ueberzeugung entgegen, daß gerade diese zusammenhängende Betrachtung der unter uns noch allzuwenig beachteten Kunstindustrie und Ornamentik des Orients für den modernen Arbeiter die lehrreichsten Ergebnisse zu liefern im Stande ist.

Kunstliteratur.

Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft von Dr. Robert Zimmermann, o. ö. Professor der Philosophie an der k. k. Universität in Wien. Wien 1865. W. Braumüller. X und 527 S. 8.

F. Th. B. Das bezeichnete Buch bildet als zweiter Theil mit der 1858 erschienenen „Geschichte der Aesthetik" ein Ganzes, und dieses ist das Resultat einer beinahe zehnjährigen Beschäftigung mit dem Gegenstande. Der erste Band (XXIV und 804 S.) der ebenso gründlichen wie umfangreichen Arbeit gibt die historischen Voraussetzungen für die reine Theorie des zweiten an. Nach der eingänglichen Umschau im zweiten Theile wird derjenige, der in der praktischen Kunst und in der ästhetischen Literatur der Gegenwart kein Fremdling ist, namentlich der letzteren gegenüber einen Eindruck erhalten, welcher sich etwa dem vergleichen läßt, dessen man sich nicht erwehren kann, wenn man eine zwar zahlreiche, aber ungewählte und ungeordnete Gemäldesammlung verlassend, ein Bilderwerk für den Zeichnenunterricht zur Hand nimmt. Zuerst wird das Befremden nicht fehlen, welches die Zumuthung hervorbringt, man solle sich an den Verhältnissen von Punkten, Linien, Entfernungen und Stellungen das Wohlgefallen oder Mißfallen klar zu machen suchen, das man bis dahin entweder unwillkürlich, oder in angelernten Wendungen auszusprechen oder anzuhören gewöhnt war. Im Allgemeinen stellt zwar jedes

philosophische System, ja jede wissenschaftliche Untersuchung die Forderung auf, man möge von der Breite und Fülle und von den persönlichen Beziehungen ihrer Gegenstände, also von allen Vorurtheilen absehen, ehe man an die Arbeit des Forschens und Begreifens geht. In dem vorliegenden Buche wird aber diese Grundanforderung so auf die Spitze gestellt, daß man es als ein Vorurtheil anzusehen habe, wenn man glaube, ästhetische Untersuchungen bezögen sich auf die Verwirklichungen der Kunst. Im Gegentheil, wie man in jener Zeichnenschule gar nicht weiß, ob es Bilder gibt, an denen diese Elementarverhältnisse zu einem Scheine des Lebens gelangten, oder Zeichner, welche sich daran üben wollten, so wird die gesammte Aesthetik als die Wissenschaft der Formen entwickelt, nach denen allein wir unser Mißfallen oder Wohlgefallen an den Gegenständen, wenn sie uns als Bilder unseres Vorstellens oder als seine Abbilder in der Wirklichkeit gegeben wären, auszusprechen hätten; ihre Existenzfrage bleibt dabei ganz aus dem Spiele. Mag man die Zumuthung, der Wirklichkeit, dem ästhetischen Urtheile gegenüber, nur eine hypothetische Geltung zuzugestehen, immerhin als eine harte bezeichnen, so kann man sich gleichwohl nicht der Einsicht verschließen, daß z. B. eine Preisbewerbung unmöglich wäre, wenn sich jenes auf etwas Anderes, als auf die Form bezöge. Man würde beispielsweise die Sala dei hasardi in Venedig geradezu als ein aberwitziges Unternehmen bezeichnen müssen, wenn bei der Einräumung der vierundzwanzig Plafondabtheilungen an ebenso viele Maler auch etwa die von ihnen gewählten Objekte und nicht bloß ihre Behandlung, also die formale Seite ein Kriterium für die Meisterhaftigkeit hätte abgeben sollen. Und selbst wenn man mit der Einzigkeit dieses Kriteriums prinzipiell nicht einverstanden wäre, so müßte man wegen seiner bis in's feinste Detail hindurchgeführten Konsequenzen Zimmermann's Werk als eine willkommene Disziplin für die Geisterverwirrung unserer Tage in ästhetischen Dingen bezeichnen. Denn was z. B. unser absolutes Jungdeutschthum unter dem Striche als ästhetische Doktrin oder Kritik zu Tage fördert, dieses Gemengsel stofflicher und persönlicher Interessen und halbverstandener Reminiscenzen hätte es mehr als nöthig, auf die Elemente des Urtheilens zurückverwiesen zu werden. Gerade die Unerbittlichkeit des Denkens, wodurch alle der reinen Form fremden Nebenbeziehungen zurückgewiesen werden, ist ein Hauptverdienst des vorliegenden Buches. Es ist aber noch auf eine andere Verdienstlichkeit desselben hinzuweisen. Bekanntlich ist das Gebiet der Aesthetik gegenwärtig in einem gründlichen Umwandlungsprozesse begriffen. Ob das Wohlgefallen am Schönen seine Grundlage im Menschen, ob in den Maßen des Gegenständlichen habe, ob die logisch gefundene oder festgestellte Form, ob ihr kulturgeschichtliches Werden als ästhetisches Prinzip zu gelten habe, das wird mit größerer oder geringerer Klarheit und Entschiedenheit bald behauptet, bald bestritten. Da ist es denn für jene, welche sei es, weil sie sich noch in keinem Systeme eingewohnt haben, sei es, weil sie ein unwohnlich gewordenes verließen, von der größten Wichtigkeit, durch die Konsequenz eines ihnen vielleicht minder zusagenden Systemes auf die eigenen Mängel oder die Lücken des von ihnen unternommenen Neubaues aufmerksam gemacht zu werden. In der Wissenschaft wie im Leben gibt es kein wohlthätigeres Korrektiv, als die Ehrlichkeit des Gegners, geschweige denn die eines nur auf anderem Wege Mitwandelnden, und diese unverbrüchliche Selbsttreue in der allseitigen Durchführung und stetigen Grenzbezeichnung des Prinzipes muß an dem besprochenen Werke insbesondere hervorgehoben werden.

Das System, in welchem sich der Verfasser bewegt, ist das Herbart's In diesem hat aber das ästhetische Urtheil seine Geltung nicht bloß für die Gebiete der Kunst, sondern auch für die der Ethik. Man mag gegen diese Verbindung immerhin prinzipielle Bedenken erheben; zu läugnen ist es nicht, daß durch sie sehr bedeutende Ausblicke angeregt werden. So ist denn, was über die Beziehungen der Lyrik, Sophistik und Virtuosität, über die Sprache als das Verständigungsmittel der Gesellschaft und ihr höchstes Einverständniß in der Kunst, über den sittlichen Charakter und das klassische Kunstwerk aus dem Buche resultirt, durchaus geeignet, über die Einseitigkeiten eines zwar sehr geistreichen, aber um so mehr inhaltsleeren ästhetischen Geschwätzes hinüber die Brücke in das Gebiet der sachgemäßen Besprechung und Verständigung zu schlagen. Das ist denn freilich nicht jenes romantische Wunderland, in welchem man die Kunst, die Literatur, den Heroismus, wie einen Paradiesvogel der Fabel anstaunt und als unbegreiflichen Fremdling behandelt, der ein „echter Ahasver der Lüfte" keinen Heimatsboden, weil keine Füße hat; sondern es ist das königliche Reich der Theorie, in welchem die Wahrheit auch aus dem Mythos vom Antäus enthüllt wird, der, so oft er die Muttererde berührt, immer neugekräftigt gegen den wuchtigen Anprall des Materiellen sich zu erhalten vermag und nur losgerissen von ihr der vernichtenden Willkür preisgegeben ist. Das bietet dann die gleiche Bewährung für die Kunst und für die Praxis, für Geschmack und Gewissen, ihr Zusammenhang nämlich mit dem formbeherrschten Fühlen und Wollen und ihre Abwehr einer formlosen Freiheit, d. h. der Zuchtlosigkeit.

Selbstverständlich können wir hier dem Verfasser in das Detail seiner Durchführungen nicht folgen. Mit der Skelettangabe des zweiten Theiles wollen wir eben nur der äußerlichen Referatspflicht genügen. Derselbe zerfällt also in drei Bücher, deren erstes die allgemeinen, das zweite und dritte die besonderen (ästhetischen) Formen behandelt. Das erste Buch erledigt zunächst die Vorfragen nach der Stellung und den Aufgaben der Aesthetik, und stellt dann die ursprünglichen (reinen quantitativen und qualitativen) und die abgeleiteten Formen fest, auf welche das ästhetische Urtheil sich bezieht. Das zweite untersucht zuerst die Schönheit der Natur, dann die des (individuellen) Geistes als des vorstellenden, fühlenden und wollenden, und unterzieht die idealen Kunstwerke des Vorstellens und zwar sowohl die einfachen, als auch die zusammengesetzten des zusammenfassenden, des empfindenden und Gedankenvorstellens derselben genauen Betrachtung. Das dritte endlich führt die besonderen Formen des socialen Geistes vor und zwar zuerst die des schönen socialen Geistes, dann die des socialen schönen Geistes, nämlich die ästhetische Gesellschaft (das sociale schöne Vorstellen), die Humanitätsgesellschaft (das sociale schöne Fühlen), die sittliche Gesellschaft (das sociale schöne Wollen), zuletzt die (einfachen und zusammengesetzten) realen Kunstwerke des Vorstellens und schließt mit der Hinweisung auf die pädagogische Bedeutung der praktischen Aesthetik. Eine Inkonsequenz des Buches müssen wir aber schließlich doch bezeichnen,

nämlich die, welche in der wiederholten Behauptung enthalten ist: die Aesthetik weiß nichts vom Seienden, während der Verfasser doch sehr viel vom Seienden weiß und sagt, wie uns denn namentlich die Partien über Musik, Malerei und Poesie reichliche neue Anregungen geboten haben.

Kleine Chronik.

Professor Rudolf Wiegmann, der langjährige Sekretär der Düsseldorfer Akademie, ein geschätzter Mitarbeiter d. Bl., ist am 18. d. M., seinem 61. Geburtstage, nach längerem Leiden an einem Lungenschlage zu Düsseldorf verschieden. Sowohl in der Architektur als in der Malerei und im Fache der Kunstliteratur thätig, war Wiegmann in den maßgebenden Kreisen des Düsseldorfer Kunstlebens eine der hervorragendsten Persönlichkeiten. Seine Stelle als Professor der Architektur und Perspektive sowie als Sekretär der Akademie füllte er allseitig und rühmlich aus. In den letzten Jahren soll ihm durch die Mißhelligkeiten beim dortigen Kunstverein und zahlreiche persönliche Anfeindungen das Leben verbittert worden sein.

Das Porträt von Antonello da Messina, genannt „Il condottiere", welches aus der Galerie Pourtalès, wie wir berichteten, um den enormen Preis von 113,500 Franken in den Louvre überging, ist dortselbst im „Salon carré" zur Seite der „hl. Anna" von Lionardo, und als Pendant des „Erasmus" von Holbein aufgehängt worden. Wie man aus Paris meldet, behauptet das wunderbare Bild auch in dieser Umgebung vollkommen seinen hohen Rang.

Lokales.

F. H. **Glockner-Panorama des Malers Pernhart.** Die in Oelfarben auf einer 54 Fuß langen Leinwand gemalte Prachtrundschau der um die beiden ehrwürdigen Glockner im weiten Kreise herumgelagerten österreichischen Alpenwelt, zu deren Aufnahme der genannte Künstler die Glocknerspitzen in drei Jahren acht Mal bestieg, ist seit mehreren Tagen im Schey'schen Hause am Opernring für längere Zeit öffentlich ausgestellt. Der Künstler hat dieses einzige Werk in seiner Art dem österreichischen Alpenverein überlassen, der dasselbe in fünf Farbendruckbildern herauszugeben beabsichtigt. Die chromolithographische Ausführung wurde bereits dem Landschaftsmaler C. Grefe übertragen, und Reiffenstein wird den Druck der Bilder übernehmen, welche den Mitgliedern des Vereins um den Kostenpreis überlassen werden sollen. Als erstes dieser Bilder wird der Venediger mit seiner reichen Bergfamilie erscheinen. Es bietet die Aussicht vom Glockner nach Westen auf die ungeheueren Gletschermassen der Tauern, die um den Venediger, die Dreiherrn- und Löffelspitze, dann den Hochgall herum sich ausbreiten, weiter auf die im Hintergrunde gelagerten schneelosen Allgäuer Alpen an der tyrol-bayerischen Grenze, auf die Oetzthaler Ferner, die eisbedeckten Rücken der Schweizer Alpen und der Ortler Gruppe. Die übrigen Bilder werden mit einem erklärenden Hilfspanorama der Reihe nach folgen.

P. P. **Oesterreichischer Ingenieur- und Architekten-Verein.** In der Versammlung für Architektur vom 29. v. M. gedachte der Vorsitzende, Hr. Ferstel, in einigen warmen Worten des jüngst in Berlin verstorbenen Architekten Stüler, worauf die Versammlung ihrer Theilnahme durch Erheben von den Sitzen Ausdruck gab. Hr. Ingenieur Bömches besprach sodann unter Vorlage von Proben die Sandsteine von Aflenz und Mokriz und deren Anwendung bei den Bahnhofbauten der südlichen Staatseisenbahngesellschaft. Hr. Schulz empfahl die Erzeugnisse seiner Stein-Mosaik-Parquetten-Fabrik, und legte mehrere Muster zur Ansicht vor. Hr. Architekt Josef Horky hielt darauf einen, durch die reiche Auswahl von historischen und statistischen Daten interessanten Vortrag über die Anlage von Spitälern. Hr. Horky gab eine Geschichte des Spitalbaues vom Schlusse des vorigen Jahrhunderts bis zum heutigen Tage, beschrieb die Anlage der vorzüglichsten Spitäler Europa's, erläuterte die Vorzüge des kombinirten Systems für unsere Klimate, gegenüber dem reinen sogenannten Pavillonsystem, die zweckmäßigste Art der Anlage für große und kleine Anstalten und schloß mit Vorlage der Grundpläne für die von ihm entworfene Rudolfsstiftung in Wien. — Die letzte Architektenversammlung fand am 12. d. M. unter gleichem Vorsitze statt. Nach einer Aufforderung des Vorsitzenden an die Mitglieder, sich an den Ausstellungen des Museum's für Kunst und Industrie durch Einsendung von architektonischen Entwürfen — wo möglich solcher, welche in nächster Beziehung zum Kunstgewerbe stehen — zu betheiligen, hielt der Hr. Oberingenieur Gabriel einen längeren Vortrag über seinen Regulirungsplan der Brigittenau und legte Hr. Architekt Tietz mehrere Entwürfe und Pläne der von ihm in Wien ausgeführten Wohngebäude vor. Ein von Hrn. Tischlermeister Paulik ausgestelltes, in Eichenholz ausgeführtes Schubfenster von vorzüglicher Konstruktion und präziser Arbeit fand lebhaften Beifall.

Für das Schubert-Denkmal soll nun von Seiten des Wiener Männergesangvereins eine hoffentlich nicht allgemeine Konkurrenz ausgeschrieben werden. Von den vorläufig auf 22,000 Fl. angeschlagenen Kosten sind 18,000 Fl. bereits aufgebracht.

Vom Komité für das Haydn-Monument geht uns eine retouchirte Photographie des Pilz'schen Preisentwurfes zu, deren Anblick unser früheres anerkennendes Urtheil nur bestätigt und, wenn wir nicht irren, die etwas allzulebhafte Bewegung der Hauptfigur in wohlthuender Weise gemäßigt zeigt. Wir hoffen, daß man sich nun ernstlich zur Ausführung des Planes entschließen wird.

Der Maler Eisenmenger arbeitet gegenwärtig an den Kartons zu den Fresken für die Hansen'sche Grabkapelle der Familie Prokesch-Osten in Graz.

Briefkasten der Redaktion: 22.—28. April: J. M. in München: Beantwortet — P. P. hier: Benützt — A. W. in Berlin: Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Anzeiger der Recensionen über bildende Kunst.

Zu Nr. 17. **Erscheint gratis.** 29. April.
Wien. Insertionsgb. für die 3-gesp. Zeile 5 kr. = 1 Ngr., die 2-gesp. 10 kr. = 2 Ngr., ganzsp. 15 kr. = 3 Ngr. (excl. Stempel) 1865
Beilagegebühr fl. 3 = 2 Thlr. (excl. Stempel)

Notizen.

Kunstausstellung in Amsterdam. Nach gemeinsamer Verordnung der Bürgermeister und Rathe der Stadt Amsterdam und der Verwaltungsbehörde der königl. Akademie der schönen Künste daselbst findet im Lokale der genannten Akademie dieses Jahres eine Ausstellung von Werken der Maler-, Bildhauer-, Bau-, Kupferstecher-, und Zeichnenkunst, sowohl von in- als ausländischen lebenden Künstlern statt. Die Ausstellung dauert vom 4. September bis zum 9. Oktober, vorbehaltlich einer Verlängerung durch die Kommission. Die in einen Rahmen gehörig eingefaßten Gemälde, Zeichnungen und Kupferstiche, sowie die Bildhauer-Arbeiten müssen zwischen dem 1.—18. August in obgenanntem Lokale eintreffen, sie können unfrankirt sein, jedoch unter der Bedingung, daß die Zusendung mit den gewöhnlichen Transportmitteln geschehe. Mit Schnellzügen ankommende Kunstwerke werden zurückgewiesen. Jede Sendung muß mit einem Begleitschreiben, genauer Namensangabe und Adresse des Künstlers, sowie Beschreibung des Gegenstandes versehen sein. Der Künstler kann den Verkaufspreis bestimmen. Die nach dem 18. August eintreffenden Kunstwerke werden nach Maßgabe der Räumlichkeiten ausgestellt werden. Die ausgestellten Werke müssen bis zum Schlusse der Ausstellung dort bleiben. Für ihre Erhaltung sorgt die Kommission. Bereits früher in Amsterdam ausgestellt gewesene Kunstwerke, sowie Gemälde-Kopien nach Oelbildern und gezeichnete nach Zeichnungen sind ausgeschlossen. Wenn von einem Künstler mehrere Werke vorliegen, behält sich die Kommission das Recht der Auswahl vor, sowie derselben auch das Ordnen der Gemälde obliegt. Die Rücksendung erfolgt unfrankirt. Die Stadtverwaltung hat sechs goldene Medaillen, jede hundert Gulden werth, für die bestерkannten Gemälde ausgesetzt, worüber eine Jury, deren Zusammensetzung später veröffentlicht werden soll, zu entscheiden haben wird. Die Kommission (Dr. J. Messchert van Vollenhoven, Präs., J. Brouwer Ancher, Vice-Präs., A. H. Godefroy, Sekr.) fordert alle Künstler zur Förderung des Unternehmens auf. — Gleichzeitig wird bekannt gemacht, daß im Laufe dieses Jahres von der Amsterdamer Kunstgesellschaft „Arti et amicitiae“ keine Gemäldeausstellung gleichzeitig mit der obigen veranstaltet werden wird, und daß der Ankauf von Kunstwerken niederländischer Meister für die jährliche Verlosung des „Vereins zur Förderung der bildenden Künste“ aus den auf der allgemeinen Ausstellung vorhandenen Kunstwerken geschehen wird.

Die vereinigten Kunstvereine zu Regensburg, Fürth, Bamberg, Würzburg und Wiesbaden veranstalten in den Monaten April bis August d. J. gemeinschaftliche Ausstellungen von 8- bis 14tägiger Dauer, unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige noch besonders hervorgehoben werden soll: daß alle Kunstwerke in den Monaten April und Mai zuerst nach Regensburg oder Wiesbaden, in den Monaten Juni bis August aber zuerst nach Wiesbaden einzusenden sind. Die betreffenden Kunstvereine laden die Herren Künstler zu zahlreicher Einsendung ihrer Werke ein.

Eingegangene Neuigkeiten.

Conze, Al., Reise auf der Insel Lesbos. Mit einem Anhange und 22 lithographirten Tafeln. Hannover, C. Rümpler. 1865. 4.

Curtius, Ernst, Attische Studien. II. Der Kerameikos und die Geschichte der Agora von Athen. Mit einer Tafel. (Aus dem 12. Bande der Abh. der königl. Ges. d. W. in Göttingen.) Göttingen, Dieterich. 1865. 4.

Gennerich, Otto, Lehrbuch der Perspective für bildende Künstler. Mit 101 in den Text gedruckten Holzschnitten und einem Atlas, 28 lithographirte Tafeln enthaltend. Leipzig, Brockhaus. 1865. 8. und Fol.

Hauslab, Franz Ritter v., Ueber die charakteristischen Kennzeichen der geschichtlichen Entwicklungs-Abschnitte der Kriegertracht vom Beginne des 16. bis zu jenem des 19. Jahrhunderts. (Aus der österr. militär. Zeitschrift. 1864.) Wien, C. Gerold's Sohn. 8.

Lindenschmit, Dr. L., Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit. Nach den in öffentlichen und Privatsammlungen befindlichen Originalien zusammengestellt und herausgegeben von dem römisch-germanischen Centralmuseum in Mainz. Erster Band, 24 Bogen Text mit 96 gravirten Tafeln. Mainz, V. v. Zabern. 1864. 4.

Miniaturen, Religiöse. 1. Heft mit 12 Bildern. 12. Wien, typogr.-liter.-artist. Anstalt von Zamarski und Dittmarsch. 1865.

Mothes, Oskar, Die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte, ihre Vorbilder und ihre Entwickelung. Für Architekten, Kunsthistoriker und Geistliche. Leipzig, Arnold. 1865. 8.

Welcker, F. G., Tagebuch einer griechischen Reise. Zwei Bände. Berlin, W. Hertz. 1865. 8.

Coste, Pascal, Monuments modernes de la Perse, mesurés, dessinés et décrits. Paris, A. Morel. 1.—5e livr. 1865. Fol.

Kaiser, J. W., Curiosités du Musée d'Amsterdam. Fac-simile d'estampes de maîtres inconnus du XVme siècle, gravés par les élèves de l'école de gravure à l'Académie royale des Beaux-Arts à Amsterdam. Imp.-fol. s. a.

Lechevallier-Chevignard, E., Costumes historiques des XVIe, XVIIe, et XVIIIe siècles. Gravures par Léopold Flameng et Lallemand. Texte historique et déscriptif par George Duplessis. Paris, A. Lévy. 1864. 4-raisin.

Les douze Apôtres, émaux de Léonard Limosin, conservés à Chartres dans l'église St. Pierre. Gravures par M. Alleaume. Texte par George Duplessis. 1. vol. in fol. Paris, A. Lévy. 1864. Prix: 50 Fr.

Viollet-Le-Duc. Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIme au XVIme siècle. T. VII., illustré de 294 gravures sur bois. Paris, A. Morel et Cie. 1864. 8.

Street, G. Edm., Some Account of gothic architecture in Spain. London, J. Murray. 1865. XIV a. 527 p. 8.

Bei den Unterzeichneten erscheint:

Der Universal-Dessinateur.

Original-Dessins und Farbenstellungen für alle Arten zu webender und zu bedruckender Stoffe

als Kleider- und Möbelstoffe, Damast, Gebild, Tischdecken, Teppiche, Westen, Bänder, Borden, Knöpfe, Foulards, Tapeten, Kattune etc., sowie für alle mit Zeichnungen, Malerei, Gravure und in Tapisserie etc. zu verzierenden Gegenstände.

Herausgegeben unter Mitwirkung der tüchtigsten Fachmänner

von

J. C. Clément.

II. Jahrgang. 1865. In monatlichen Lieferungen à 10 Blatt in gr. Quart, theils in Lithographie, theils in schönem Farbendruck ausgeführt, sehr elegant ausgestattet. — Preis jeder Lieferung 1⅓ Thlr. = fl. 2 27 kr. ö. W.

In dem kurzen Zeitraume, während welchem der erste Jahrgang dieses Werkes sich zahlreiche Freunde nah und fern erwarb, waren es namentlich fast alle gewerblichen Blätter Deutschlands, welche dasselbe einer sehr empfehlenden Kritik unterwarfen. Die Uebereinstimmung mehrerer dieser Recensionen, sowie die zahlreichen Zuschriften sachkundiger Freunde des Werkes veranlassten uns, in deren Sinne eine Umgestaltung desselben eintreten zu lassen. Es ist demzufolge der Titel des Werkes in „Universal-Dessinateur" umgeändert worden. Andererseits haben wir aber auch auf die Ausstattung dieses II. Jahrganges ein besonderes Gewicht gelegt. Jedes Heft wird 10 Blatt theils in Lithographie, theils in schönem Farbendruck ausgeführte Zeichnungen enthalten und mit dem nöthigen erläuternden Text versehen. Was den Inhalt anbetrifft, so wird, sowohl in Bezug auf Zeichnungen als auch auf Farbenstellungen, Alles aufgeboten werden, um allen Anforderungen immer mehr und mehr gerecht zu werden.

Da es sich nach vielseitigen Bestätigungen als sehr zweckmässig erwiesen hat, von Zeit zu Zeit Mustersendungen derjenigen Artikel an uns gelangen zu lassen, für welche namentlich Dessins in unserem Werke gewünscht werden, so lassen wir für die neuen Freunde des Werkes den betreffenden Passus unseres ersten Prospektes dem Inhalte nach hier folgen:

„Um diesem Werke den grösstmöglichsten Nutzen für die im Titel angeführten Industriezweige zu geben, ist es wünschenswerth und im eigenen Interesse der Abonnenten begründet, dass uns Muster oder Zeichnungen derjenigen Artikel, welche nicht genügend berücksichtigt sein sollten, mit genauer Angabe der neu gewünschten Dessins eingesandt werden, weil wir nur so die speciellen Bedürfnisse für jeden einzelnen Industriezweig völlig zu würdigen im Stande sind."

Alle dergleichen Zusendungen werden auf das Gewissenhafteste berücksichtigt, soweit es ohne Beeinträchtigung des ganzen Werkes zulässig ist. Die Sendungen werden franco erbeten und ist eine Adressen-Angabe nur dann erforderlich, wenn Muster oder Zeichnungen zurück verlangt werden, im anderen Falle genügt die Angabe irgend einer Buchstaben-Chiffre, welche den betr. neuen Dessins beigefügt wird, und die nur dem Einsender und uns bekannt ist. Eine besondere Correspondenz kann in dieser Beziehung nicht stattfinden.

Bei näherer Einsicht des Werkes in seiner neuen Gestalt und Ausstattung wird man zugeben müssen, dass wir weder Mühe noch Kosten gespart haben, um das Werk nach Möglichkeit zu vervollkommnen. Eine rege Theilnahme dürfte uns in dem Bestreben ermuthigen, in ähnlicher Weise immer mehr und mehr zu bieten, damit dieses Werk recht bald ein deutsches Nationalwerk werde, das keinen Industriellen unbefriedigt lässt!

Die Subscription macht für die Annahme des ganzen Jahrganges verbindlich. — Einzelne Lieferungen können nicht abgegeben werden.

Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes nehmen Bestellungen an,
in Wien **Karl Czermak,** Schottengasse 6.

Elberfeld, 1865. **J. Loewenstein & Co.**

So eben erschien in dem unterzeichneten Verlage:

Neue Essays über Kunst und Literatur

von

Herman Grimm.

Ein Band von 372 S. Velinpap. gr. 8. eleg. geh. Preis 2 Thlr.

Inhalt:

Ralph Waldo Emerson. — Die Akademie der Künste und das Verhältniß der Künstler zum Staate. — Berlin und Peter von Cornelius. — Alexander von Humboldt. — Dante und die letzten Kämpfe in Italien. — Herrn von Varnhagen's Tagebücher. — Raphael's Disputa und Schule von Athen, seine Sonette und seine Geliebte. — Verfall der Kunst in Italien. Carlo Saraceni. — Die Cartons von Peter von Cornelius. — Goethe in Italien.

Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung (Harrwitz und Goßmann) in **Berlin.**

In **Ferd. Dümmler's** Verlagsbuchhandlung (Harrwitz und Goßmann) in **Berlin** erscheint seit Anfang d. J.:

Ueber Künstler und Kunstwerke

von

Herman Grimm.

Dieses periodische Unternehmen, das wesentlich Arbeiten des Herausgebers enthalten wird, erscheint in monatlichen Heften in Lexicon-Format in eleganter Ausstattung. Der Preis des Jahrgangs von 12 bis 18 Bogen und 4 bis 6 Kunstbeilagen ist in Erwartung einer großen Betheiligung der kunstliebenden Kreise auf 2 Thlr. gestellt.

Das soeben ausgegebene Märzheft enthält eine Photographie nach einem unbekannten Relief, wahrscheinlich von Michelangelo.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 18.

Vierter Jahrgang.

Recensionen

Wien.

6. Mai 1865.

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1 1/4, 2 1/2, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Der Neubau der Wiener Gartenbaugesellschaft.

* * Was man auch an der modernen Wiener Architektur aussetzen mag, der eine Ruhm blieb ihr bis jetzt unbestritten, über der Schönheit nicht die Zweckmäßigkeit, über dem Streben nach Eleganz und Luxus nicht die Solidität aus dem Auge verloren zu haben. Man hat bei uns, namentlich in allerneuester Zeit, in der Opulenz vielleicht des Guten zu viel gethan, man ist vielleicht gar zu konsolenkräftig und karyatidenlustig geworden, aber ein gewisser Sinn für das Stattliche, etwas Kerniges und Massives, der seit den Tagen der alten Römer in uns lebendige Sinn für gutes Material und wirksame Massenentfaltung hat sich immer noch siegreich geltend gemacht. „An öffentlichen Gebäuden wurde nicht gepfuscht und nicht jeder Rücksicht nachgegeben; man baute etwas Rechtes oder gar nichts". (Burckhardt, Cicerone S. 10.)

Es thut uns doppelt leid, konstatiren zu müssen, was der kunstgebildete Volksglaube schon seit längerer Zeit gewittert hat, daß gerade bei einer Schöpfung des modernen Associationsgeistes, nicht etwa bei einem Erzeugniß irgend welcher Privatspekulation, die gute alte Sitte von uns gewichen ist. Die Gartenbaugesellschaft hat mit ihrem Neubau vollständig Fiasko gemacht. Und wenn wir nach den Ursachen dieses Mißerfolges fragen, wird hier in erster Linie die Schleuderhaftigkeit, das Unsolide der ganzen Erscheinung und zum Ueberfluß dann freilich auch der Mangel jeder nur irgendwie distinguirten Schönheit zu nennen sein. Ein solcher Zusammenfluß von Kapitalfehlern ist näherer Betrachtung werth.

Man kann sich für ein Gebäude, welches den holden Gaben Flora's und Pomona's Raum und Umrahmung darbieten soll, keinen passenderen Platz denken als den hier gewählten. Von allen Seiten freistehend, vorne dem reizenden Stadtparke zugekehrt, hinten von der Terrasse und dem stattlichen Portikus des Koburgpalais überragt, gibt dieser Platz die günstigste Gelegenheit zur Entfaltung einer halb im Palast- halb im leichten Pavillon- oder Villenstyl gehaltenen Architektur. Eine Massenentwickelung im höchsten Sinne des Wortes wäre sowohl im Hinblick auf das Koburgpalais als namentlich auf die Bestimmung des Gebäudes für Blumenausstellungen wohl nicht am Ort gewesen. Die Mittel reichten dazu auch lange nicht aus. Aber so winzig wie das Häufchen Unglück, mit dem uns Hr. Weber da beschenkt hat, brauchte der Bau deßhalb doch nicht auszufallen.

Wer den weiten, bekiesten Platz betritt, den von drei Seiten eisengestützte niedrige Hallen umgeben, glaubt sich in jede beliebige Arena, nur nicht in die der Gartenkunst und Blumenpflege versetzt. Wie schön hätte sich dieser auseinandergewehte Komplex von Hallen und Flügeln zu einem, wenn auch niedrigen oder abgestuften, so doch zusammenhängenden Ganzen verbinden lassen, in welchem, ähnlich wie bei dem Sydenhamer Krystallpalast, an einen höheren Mittelbau links und rechts zunächst in gerader Fortsetzung, dann im rechten Winkel Nebenbauten sich anschließen könnten, und welches, wie der Pariser Ausstellungspalast der elysäischen Felder, in seiner auf massivem Steinunterbau beruhenden Eisen-Glas-Konstruktion Würde mit Leichtigkeit passend zu

vereinigen im Stande wäre. Hr. Weber hat mit seiner Trennung des Hauptgebäudes von den Umfassungshallen weder das Eine noch das Andere zu Wege gebracht, und er hat die Sache, die er schon in der Disposition des Grundplanes verfehlt, durch den architektonischen Aufbau seines Werkes vollends verdorben. Wir haben hier ein Beispiel jener höchst modernen Kunstanschauung vor uns, welche durch ein bekanntes Wiener Schnadahüpfl, in dem „Romanisch, Gothisch, Renaissance" eine wenig beneidenswerthe Rolle spiellen, in köstlicher Weise gegeißelt worden ist. Es ist ein gemischter Styl aus Renaissance und Mittelalter, das heißt, es ist weder das Eine, noch das Andere, sondern ein Drittes, was man etwa den Wiener Zukunftsstyl nennen könnte, welcher sich von seinem Münchener Gegenstücke namentlich dadurch unterscheidet, daß bei ihm nicht, wie bei jenem, die germanischen, sondern die gallischen Elemente vorwiegend sind.

Im Aeußeren herrscht entschieden der Gallicismus vor, und zwar jenes halb mattherzige, halb gespreizte falsche Römerthum, als dessen Hauptrepräsentanten die französischen Hofarchitekten des siebzehnten Jahrhunderts, ein Claude Perrault und Mansard gelten können. Aber während es die besseren Leistungen dieser Meister, bei aller Schwächlichkeit ihrer Gefühlsweise und bei der trostlosen Leerheit ihrer Phantasie, doch zu einer gewissen Haltung und wenn auch kalten Größe des Gesammteindrucks bringen, schlottert Hrn. Weber's französische Hofuniform um einen spindeldürren Körper herum, dem selbst die angelernte Tournüre mangelt. Die Proportionen, die doch vorzugsweise den Beruf haben, dem Baukörper das Ansehen eines lebensvollen und naturgemäß gegliederten Organismus zu verleihen, reißen hier vielmehr die Gliedmaßen gewaltsam auseinander. Die Wände sind durch zahlreiche große, rundbogige Fenster durchbrochen, aus denen uns die Langweile förmlich angähnt; und obgleich man meinen sollte, daß durch diese Fensterrachen eigentlich sämmtliche Mauern aufgezehrt würden, bleibt gleichwohl immer noch genug davon übrig, um die Styllosigkeit darauf spazieren gehen zu lassen.

Diese dokumentirt sich vorzugsweise durch das erfindungs- und wirkungslose Detail, durch die schwächlichen Gliederungen, die kleinlichen Giebel ohne dazugehöriges Dach, durch das Unwesen mit überschnittenen Pilastern von zwanzig Durchmessern Höhe, mit Konsolen, die zu gothischen Knollen zusammengeschrumpft sind, mit ungeschickt bald hoch bald tief, ohne jede Konsequenz an den Archivolten angebrachten Schlußsteinen, mit auseinander gezogenen Zahnschnitten, die vielmehr Zahnlücken heißen sollten, und allerhand wüstem, halb naturalistischem, halb in unverstandenen Stylweisen vorgetragenem Ornament.

Das ist freilich ein hartes Urtheil, und wir haben gezögert, dasselbe hier auszusprechen, in der Erwartung, es dürfte der Architekt uns vielleicht für die Fehler und Mängel des Außenbaues durch ein geschmackvoll und zweckentsprechend behandeltes Inneres entschädigt haben. In der verflossenen Woche hat nun dieses Innere, nachdem es bisher des lieben Geldes willen zum Lokal für Maskenbälle und sonstige Tanzvergnügungen hergeliehen worden war, zum ersten Male seinen eigentlichen Hauptzweck erfüllt, indem es der heurigen Blumenausstellung der Gartenbaugesellschaft zum Schauplatze diente. Leider hat nun aber gerade diese von uns mit Spannung erwartete Feuerprobe die Verfehltheit der ganzen Bauanlage nur in ein grelleres Licht gestellt. Es fehlt diesem Innenraum vor Allem an jedem einheitlichen und harmonischen Gesammteindruck. Der Mitteltransept, mit seiner halbkreisförmigen Rundung im Westen und seinem kurzabgebrochenen, geraden Schluß an der östlichen Eingangsseite, bringt es für sich allein zu keiner Wirkung. Die Seitenräume aber, mit denen zusammengenommen der Mittelbau eine ziemlich umfangreiche Area bedeckt, sind von dem letzteren durch Galerien dermaßen abgeschieden, daß ein jeder auch wieder nur für sich allein, und natürlich in noch ungenügenderer Weise zur Wirkung kommt, als der Mittelbau. Diese Uebelstände werden sodann durch die ungefügen, schwerfälligen Proportionen, durch die Leblosigkeit der Wandflächen, die übergroße Derbheit der Pfeiler, die monströsen, auf ganz winzige Blattkonsolen gesetzten Dreiviertelsäulen zwischen den Arkaden, und vor Allem durch die abscheuliche, schwere, im rohesten Zimmermannsstyl gehaltene Holzdecke für den feinergebildeten Sinn wahrhaft unerträglich gemacht. Unter den Stylwidrigkeiten der Konstruktion sei nur die noch nie dagewesene Art und Weise namhaft gemacht, mit welcher der Architekt in dem oberen Treppenraum die vorspringenden, kahlen, im rechten Winkel zusammenstoßenden Mauerecken auf romanisirende Säulen gesetzt hat.

Von den Verirrungen der malerischen Dekoration sprechen wir nicht; sie liegen außerhalb der Grenzen eines Kunstblattes und sind ohne Zweifel dem Architekten gar nicht in die Schuhe zu schieben. Aber auch das architektonische Detail des Inneren potenzirt wo möglich noch die schon am Aeußeren wahrgenommenen

Gebrechen. Da sehen wir die mit naturalistischen Blättern geschmückten Konsolen in einer noch ungefügeren Gestalt, Säulenbasen mit Wulsten von der Form eines umgekehrten dorischen Echinus, obwohl die gesammte Ordnung vorherrschend romanischen Charakter hat, ionische Voluten, die aus den Wandecken herausgequetscht erscheinen, und bubenhafte Geniengestalten, derb in Gyps geformt und braun angestrichen, die sich bäuchlings in die Giebelecken des Holzdeckenwerkes einzwängen. Das Ganze ist ein wahrer Gallimathias aus unvergohrenem Naturalismus und schlecht angewendeten oder halb verstandenen Reminiscenzen, und es ist bemerkenswerth, daß namentlich in den Partien, in welchen der Architekt klassische Anwandlungen verräth, wie z. B. in dem oberen Saal gegen die Ringstraße zu, ihn seine Kenntniß gänzlich im Stiche läßt.

Wir würden die Sache nicht für so eingehender Beurtheilung werth gehalten haben, wenn es sich hier bloß um einen einzelnen verlorenen Sohn der Kunst und nicht vielmehr um eine mit kecker Prätension auftretende Richtung handelte, deren Gefahr um so größer ist, als sie sich des Nimbus einer gewissen Schule rühmt und nicht zu verachtender Protektion erfreut. Bedenken wir nur, daß derselbe Hr. Weber, der in diesem Gebäude der Gartenbaugesellschaft von seinem Talent ein so mittelmäßiges, von der bisherigen Richtung und Bildung seines Geschmacks aber ein geradezu schlechtes Zeugniß abgelegt hat, daß dieser dazu berufen ist, das Wiener Künstlerhaus zu bauen, ein monumentales Werk also zu schaffen, welches die Künstler Wien's als ihr Asyl betrachten, in dem sich unsere Kunstausstellungen und künstlerischen Vereine niederlassen, in dem alle schaffenden Geister der großen Kaiserstadt, darunter Männer vom ersten Rang und europäischer Berühmtheit, sich in ernsten und frohen Stunden versammeln sollen. Es ist hier nicht der Ort, über den bereits mehrfach ausgestellt gewesenen Plan zu diesem Gebäude des Weiteren zu sprechen. Wir würden dabei vor Allem zu bemerken haben, daß uns ein derartiges Experimentiren mit halbfertigen jungen Künstlern überhaupt verderblich erscheint. Nur soviel sei hier als unsere feste Ueberzeugung noch hervorgehoben, daß das Künstlerhaus einem ähnlichen Schicksale, wie der Bau der Gartenbaugesellschaft, entgegengehen wird, wenn Hr. Weber sich nicht zu einer völligen Umkehr, zu einer gründlichen Reform seiner architektonischen Bildung entschließt. Er verspricht uns einen Bau im Style der Renaissance und besitzt nicht die Elemente der Kenntniß, welche zur Handhabung dieser Bauweise jedem Schüler nothwendig ist. Das erscheint uns ähnlich, wie wenn jemand prätendirte, ein Dichter zu sein, der nicht einmal von der Orthographie seiner Muttersprache eine Ahnung hätte.

Ueber die Landschaftsmalerei.

Ein Vortrag von Josef Bellenn.

(Fortsetzung.)

Wahrhaftes Erkennen des Eindrucks der Natur und das Gefühl für die Schönheit derselben beginnt erst mit dem Christenthum. Dieses war die Religion der Armen und Dürftigen, und nahm sich alles bis dahin Vernachlässigten an. — Die Anachoreten des Waldes, die ersten Kirchenväter, vorzüglich aber Basilius der Große, schildern die Natur als den wahren, als den schönsten Ausdruck Gottes, ja als das Zeugniß Gottes selbst, als die Quelle alles Friedens und aller Religion. Die Stellen, welche die Schönheit und Harmonie der freien Natur in ihren Schriften schildern, sind mit dem Auge der neuen Zeit geschaut und mit dem Glanz antiker Rede dargestellt.

Sehr interessant ist das Fortschreiten der Erkenntniß und Liebe zur Schönheit der Natur im Mittelalter. Aber der Reichthum des Materials bei den verschiedenen Völkern ist zu groß, und ich muß der Kürze wegen rasch weitergehen. — Die neue Zeit hat den Schleier, der uns den wahren Anblick der Natur verhüllte, größtentheils gehoben. Die Erkenntniß, die Liebe zu derselben erfüllt die größten Geister unserer Zeit.

Diese Erkenntniß der Natur, welche die Wesen derselben nicht trennt, sondern verbindet, die nichts für niedrig, nichts für gemein und geringe hält in der langen Kette der Erscheinungen des Alls, dieser Kultus der Natur hat die Malerei der Landschaft gehoben, er hat sie hervorgebracht. Der Ursprung derselben ist also aus dem nämlichen Gefühle hervorgegangen, ist also ebenso erhaben, wie alle anderen Zweige des vielgeästeten, tief in der Menschenbrust wurzelnden Baumes der Kunst. Aus der Natur holt die Wissenschaft sich Wahrheit, aus ihr holt die Kunst sich Stoff und Begeisterung, — in ihr fühlt der gedrückte Geist sich frei und erstarkt durch sie, seine engenden Fesseln zu brechen. Zwei Künste hat die neuere Zeit hervorgebracht, die unmittelbar, uneingeengt von todten Gesetzen, aus dem Geiste, aus dem Herzen des Volksgenius hervorgegangen. Mag Philoso-

phie, Kunstgeschichte, mag Kritik sie hoch oder tief stellen, sie sind da — sind aus sich selbst geworden, haben sich selbst Gesetze gegeben. Es ist die Musik, es ist die Malerei der Landschaft.

Ich will nun über die Landschaftsmalerei selbst, wie sie besteht und wie wir sie kennen, nach meinen besten Kräften etwas zu sagen versuchen. Ich weiß, daß dies sehr schwer ist, daß es für mich sogar viel schwerer, als für den Kunstforscher, den Kunstkritiker sein muß. Ich bin selbst Landschafter. Diese stehen sehr in dem Ruf der Parteilichkeit. Ferner sieht man es überhaupt nicht gern, wenn Künstler sich gleich anderen Fachmännern das Recht herausnehmen, über Kunst und Kunstwerke zu urtheilen, über Dinge, die sie selbst machen, und über die sie daher parteiisch sein müssen.

Daß bei uns über die Malerei der Landschaft wenig geschrieben ist, und man daher keine Hilfsmittel hat, darüber tröste ich mich damit, daß dies vielleicht als ein Zeichen dafür gelten kann, daß dieser Zweig der Kunst noch lebendig unter uns weilt. Wenn er einmal dahin sein wird, studirt man gewiß seine Wesenheit eifrig und wird viele Bände darüber schreiben.

Die Landschaften oder ihre Autoren theilt man gewöhnlich in Richtungen ein. Man hat da eine höhere und niedere Richtung, man hat da, weil Ordnung sein muß, Idealisten, Naturalisten u. s. w.

Der Begriff und die Grenzen derselben sind in der Theorie unendlich viel klarer, als in der Wirklichkeit. Ich suchte sehr frühe schon über den Begriff und die Wesenheit der Richtungen in's Reine zu kommen. Ich wollte selbst nämlich einer hohen Richtung angehören, so in der Toga, mitten unter den Trägern der modernen Kleidung, herumspazieren. Ich wollte das Höchste und Beste erreichen, und da ich nicht wußte, was das Beste sei, so mußte ich viel suchen.

Ich habe viel gelesen und viel geschaut und bin mir nicht klar geworden; da habe ich um Rath gefragt, und es ist mir sehr viel gerathen worden. Es ist so schön, zu leben in einer Zeit und einem Lande, wo guter Rath dem jungen Künstler so uneigennützig gespendet wird, und wo derselbe weit über die Normaljahre hinaus noch immer ein „junger Künstler" bleibt, der zu „schönen Hoffnungen berechtigt." Dadurch wird auch der Minderbemittelte in den Stand gesetzt, bei halbwegs gutem Gedächtniß eine bedeutende Summe von Rathschlägen zusammenzubringen.

Viele derselben habe ich nun sorgfältig im Gedächtniß behalten, aus hoher Achtung für die Geber, die als Kunstmäcene, als Amtswürdenträger, als Lehrer und Künstler hoch über mir standen und noch stehen. Ich würde sie auch gewiß alle beachtet und in Anwendung gebracht haben, hätten sie nur nicht seltsamer Weise sich geradezu widersprochen.

Ich zeigte meine ersten Landschaftstudien einem sehr geachteten Lehrer und Künstler, dessen Diensteid mich schon versicherte, nur aufrichtigen und guten Rath zu empfangen. Nach sehr schnellem Anschauen und sehr langem Nachdenken spricht er sofort: „Sie sind Detaillist — man malt nicht für den Botaniker — was soll das: Eiche, Weide, Buche? — es hat ein Baum zu sein — Bäume müssen generalisirt werden — da schauen sie Poussin an — und was sollen diese Schlagschatten? — solche existiren nur in der Natur, keiner der alten Meister hat sie gemacht. — Junger Mann, schauen sie sich Poussin's Stiche an, und lassen sie sich durch das Studium der Natur nicht auf Abwege führen."

Einige Zeit später hält uns ein anderer Lehrer und Künstler von großen Verdiensten einen langen Kunstsermon, der damit schließt: „Was wollen's denn mit dem Studium der Alten und Antiken? Nur mit dem Ideal hörn's ma auf, maln's an Bundschuch, aba maln's 'n wie er is — und i schenk Ihna alls Uebrigi." —

Die zwei Sätze habe ich mir sehr gut in's Gedächtniß geprägt; denn da ist es mir vollkommen klar geworden, daß es Richtungen, daß es Anschauungen gibt.

Bevor ich meinen Römerzug gethan, wurde mir wieder viel gerathen. Einer dieser Sätze steht mir noch recht klar vor den Augen: „Ja, ja, gehen Sie nach Rom, daß Sie einmal aus sich selbst, und aus Ihren verrückten Ideen herauskommen. Was wollen Sie denn eigentlich? Sie müssen sich an eine bestehende Richtung anschließen."

Da zu dieser Zeit Carlo Marko in Wien war, ging ich auch vor dieser Reise zu ihm, daß er mir rathe. Nachdem er mich ruhig angehört, sagte er in seiner eigenthümlichen Weise: „Sie gehen nach Rom — es ist gut — es ist schön — aber Schade ist's, daß der Künstler dort gewöhnlich seine Individualität, sein eigentliches Ich verliert, das Beste, was ein Künstler hat — was er durch nichts ersetzt."

Auch diese Sätze waren mir charakteristisch; denn sie zeigten mir praktisch, wie ein Theil der Beurtheiler die Selbständigkeit des Künstlers hoch schätzt, während ein anderer es vorzieht, ihn die Livrée eines Poussin, Claude, Calame tragen zu sehen.

Ich hatte einmal das Glück, einem großen Mäcen vorgestellt zu werden. Seine Worte klangen wenig aufmunternd: „Was? Weltreisender? Landschafter? Veduten! Taugt nichts — taugt nichts — historisch! heroisch!"

Dem kann ich nur die Worte unseres Dichters entgegenstellen:

„Jeder strebe zum Höchsten, und keiner gleiche dem Andern. Wie das zu machen, es sei Jeder vollendet in sich." —

Alle Größen älterer Landschaftsmalerei sind in Einem Jahrhundert, zwischen 1569 und 1687, vereinigt: Breughel, Rubens, Domenichino, Artois, N. und G. Poussin, Claude, Cuyp, Both, Rosa, Everdingen, Berghem, Swanevelt, Ruysdael, Hobbema, Wynants, van de Velde, Dujardin, Waterloo. Die ersten Erscheinungen selbständiger Landschaftsmalerei sind von Pinturicchio, einem Präraphaeliten in Rom, und Herri de Bles in den Niederlanden.

Diese alle nun und nach ihnen die Neueren ist man gewöhnt, nach jener Norm in Idealisten, Realisten und Naturalisten einzutheilen. Wenn man lange Zeit sich mit ihnen beschäftigt und sie studirt, ohne (soviel dies möglich) von einem Vorurtheil eingenommen zu sein, so kommt man zu folgenden Schlüssen: Alle, die in der Kunst etwas Großes geleistet, strebten nach Wahrheit. Die erste und größte Erscheinung derselben, was uns an allen wirklichen Kunstwerken gefällt und begeistert, ist, daß das Kunstwerk hervorgegangen sei aus der innersten Ueberzeugung seines Urhebers, ja daß dieselbe es hervorgebracht. Alle großen ursprünglichen Werke tragen dies Gepräge innerster Wahrhaftigkeit; daher auch ihre Einfachheit und Schmucklosigkeit, die Naivetät und überzeugende Wirkung derselben. Bei Nachahmern empfinden wir ein unerquickliches Gefühl, weil ihnen diese Wahrhaftigkeit fehlt und Reflexion hier die Ausdrucks- und Anschauungsweise von Autoritäten hinstellt, wo die selbständige Kraft der Phantasie, der Urquell aller Kunst fehlt.

Ein Zweites, Wahrheit im engeren Sinne, ist, daß die Darstellung mit dem Dargestellten übereinstimmt, und daß sie uns eine demselben entsprechende Wirkung hervorbringt. Da das Reich, über das die Landschaftsmalerei gebietet, ein sehr zusammengesetztes ist, so haben die Künstler nur Theile, nur einzelne Erscheinungen daraus gewählt und dargestellt. Sie konnten das Ganze, die Wahrheit, nicht erreichen, und mußten sich daher begnügen, nur Einzelnes, Wahrheiten, anzustreben.

Hier nun trennen die Wege sich und die Aufgaben, welche die älteren und neueren Künstler sich stellen. Von hier aus geht das Streben, die Einfachheit und Größe der Natur zu erreichen, oder ihre Schönheit und Anmuth, ihr Leben oder ihre Gemüthlichkeit darzustellen, und dadurch unser Gefallen, unser Interesse zu erregen.

Um Kunstwerke richtig zu beurtheilen, müssen wir bekanntlich auch den Zweck, den sie zu erfüllen hatten, die Umgebung, für welche sie bestimmt waren, die Stimmung der Zeit, in welcher sie geschaffen wurden, in Erwägung ziehen. Wir sehen die Bilder gewöhnlich in Galerien, wo sie, aus ihrer ursprünglichen Umgebung gerissen, den Eindruck von Thieren in der Menagerie machen, an denen uns auch Manches auffällig und unbegreiflich vorkommt, bis wir sie an ihrem ursprünglichen Aufenthaltsorte kennen lernen.

Denken wir uns in die Prachtpaläste der Renaissance, am Ende des sechzehnten, Anfang des siebzehnten Jahrhunderts hinein. Es sind weite, hohe Säle, Zimmer voll Marmor, Gobelins, vergoldeten Holzskulpturen. Die Fußböden sind Marmor oder Holzmosaik. Die Kleidung der Bewohner ist reich, farbig, schimmernd. Alles ist Kunst und strenge Form; Rede, Musik, Poesie sind streng förmlich. Ariosto's, Racine's und Corneille's Helden, Götter und Könige leben, leiden und sterben vor unseren Augen und Ohren, in Alexandrinern und anderen klassischen Versformen. Die Gärten dieser Zeit, obwohl noch nicht in Zopf ausgeartet, zeigen uns dabei schon sehr das Gefallen an einer mehr gemaßregelten, als schön und frei sich entwickelnden Natur.

In diese Zeit fällt das Wirken und der Anfang der selbständigen großen Landschaftskunst. Die Poussin, vorzüglich Nicolas, erfanden den Styl, die freie landschaftliche Natur im Sinne jener Zeit hoffähig zu machen, von ihr schön, gewaltig und erhaben in Linien und Farben zu erzählen. Durch alle ihre Werke geht eine innere Logik, Wahrheit und Schönheit, die von pathetischer Stimmung getragen, uns mächtig und nachhaltig ergreift. N. Poussin war Historienmaler und einer der gelehrtesten Künstler aller Zeiten. Er knüpft in seinen Landschaften an die Muster seiner historischen Vorgänger an. Er führt mit mächtiger, starker Hand und Phantasie den Gegenstand seiner Darstellung vor unser Auge; er ergreift unsere Phantasie mit der Kunst des großen Erzählers, des Epikers, den wir bewundern. Ohne seinen Willen fällt kein Blatt von diesen Bäumen, und

nur der Sturm, den er hindurchrauschen läßt, vermag sie zu schütteln. Gaspar Poussin ist weicher und lieblicher, aber bei weitem nicht so großartig.

Wie jede große Erscheinung wirkten diese Beiden nachhaltig von ihrer bis auf unsere Zeit. Sie hatten Schüler und viele Nachahmer, die jedoch bald, wie immer die Nachahmer, die Karikatur ihres Urbildes wurden. Auf schwächere Gemüther wirkt die Klassizität wie Gift. Wer in dieser gewaltigen Richtung malen will, muß eine künstlerische Kraft sein. Eine künstlerische Kraft aber ist ursprünglich, und gibt sich selbst.

Die Werke dieser Meister stehen da, groß und erhaben, als Monumente in der Geschichte geistigen Schaffens. Seien sie uns ewig unschätzbar als Dolmetscher der Natur, mögen sie dem Künstler aber nie Ersatz für dieselbe sein!

(Fortsetzung folgt.)

Eine Kunst-Topographie der Stadt Rom.

Von R. Bergau.

Dr. Wilhelm Lotz in Kassel hat uns in neuester Zeit mit einem höchst verdienstvollen Buche, einer Kunst-Topographie Deutschlands beschenkt, einem Werke, das mit eisernem Fleiß, Verständniß und Talent zusammengetragen und dessen Nutzen für den Gebrauch der Gelehrten und Künstler nicht hoch genug anzuschlagen ist.*) Sein Zweck bei diesem Werke war bekanntlich Vereinigung aller oft weit zerstreuten Nachrichten über Entstehung und Fortbildung der Kunstwerke des Mittelalters zu einem möglichst vollständigen, übersichtlichen Ganzen, welches den Kunstfreunden beim Studium der vaterländischen Kunst und Geschichte als Archiv und Repertorium dienen kann. Daß Lotz bei diesem ersten Versuche nicht überall und für alle Zeiten eine erschöpfende Vollständigkeit der Quellen geben konnte, besonders bei Gegenständen, deren Literatur so ausgebreitet, wie z. B. Marienburg und Danzig, liegt in der Natur der Sache. Es erscheint daher namentlich als eine Pflicht der Lokalforscher, den Verfasser mit Nachträgen und Verbesserungen zu unterstützen.

Da nun dieses umfassende Werk, dessen Ausführung für ganz Deutschland die Kräfte eines Mannes fast zu übersteigen schien, vollendet ist, halten wir auch eine zweite, nicht minder große Arbeit nicht für unmöglich, nämlich eine Kunst-Topographie der Stadt Rom d. h. also eine übersichtliche Beschreibung aller Denkmäler der Kunst und der Geschichte in Rom und nächster Umgebung nebst speziellen, vollständigen literarischen Nachweisungen, ein Werk, welches nach seiner Publikation alle monographischen Arbeiten bedeutend erleichtern, und so der Forschung sehr dienlich und förderlich sein würde. — Jetzt muß jeder Forscher für jeden speziellen Fall alle Vorarbeiten durchmachen, was bei dem zerstreuten Material und dem Mangel einer zugänglichen vollständigen Bibliothek der Art in Rom sehr schwer, oft unmöglich ist. Nur für die Kunstwerke des Alterthums haben wir ein derartiges Nachschlagebuch, das freilich nur bis 1848 geht, in C. O. Müller's klassischem Handbuch der Archäologie. Seit der Zeit sind aber viele und große Entdeckungen gemacht worden.

Für alle Werke des Mittelalters und der neueren Zeit sind wir auf Bunsen's große Beschreibung der Stadt Rom angewiesen, die aber in vielen Theilen durchaus veraltet ist. Eine Uebersicht der wichtigsten älteren Stadtbeschreibungen findet sich ebendort und vollständiger in Nibby's „Roma." Doch dürfte noch Manches hinzuzufügen sein, namentlich auch eine Zusammenstellung aller neueren Reisebeschreibungen, von denen wohl keine so schlecht ist, daß sie nicht irgend eine brauchbare Notiz für irgend eine wissenschaftliche Arbeit darbieten würde. Von besonderem Werthe dürfte natürlich auch die Hinweisung auf Abbildungen, namentlich ältere, sein. Wie nützlich ein allgemeines, alle Jahrhunderte umfassendes Nachschlagewerk der Art sein würde, liegt auf der Hand. Ein solches dürfte wohl am besten durch einen deutschen Gelehrten herzustellen sein, der mit Gründlichkeit und Unparteilichkeit nicht allein auf deutsche und italienische Vorarbeiten sich beschränkte, sondern die Literatur aller Nationen zu Rathe zöge. Die Arbeit ist eine große, aber im Vergleiche zu Lotz's Werk nicht zurückschreckend, weil in Bunsen, Nibby, C. O. Müller, den vielen Galerien-Werken, Katalogen und unzähligen Monographien ein großes, zum Theil schon geordnetes Material vorliegt, das nur einer kritischen Sichtung und Zusammenstellung bedarf. Bei dem sicherlich sehr großen Absatz (alle Gelehrten und Künstler

*) Ich kenne das Werk genauer nur in den Artikeln, welche die Provinz Preußen behandeln, eine Provinz, die der Verfasser aus eigener Anschauung gar nicht kennt. Wenn die Arbeit nun schon in diesen Theilen gut ist, wie viel besser muß sie nicht in denjenigen Partien sein, die der Verfasser nach eigener Anschauung beschreibt. Der vollständige Titel lautet: „Statistik der deutschen Kunst des Mittelalters und des sechszehnten Jahrhunderts, mit spezieller Angabe der Literatur." A. u. d. T.: „Kunst-Topographie Deutschlands." 2 Bde. 8. Kassel, Fischer 1863.

aller Nationen wurzeln ja mit ihrer Bildung in Rom) eines solchen allgemein brauchbaren Nachschlagebuches dürfte dasselbe auch für Buchhändler eine gute Spekulation sein.

Sehr wünschenswerth wäre es dann freilich auch, daß die zu solchem Werkzeug gehörige Bibliothek in möglichster Vollständigkeit zusammengebracht würde. Am besten dürfte sich dafür die allen Nationen mit nicht genug zu rühmender Liberalität offen stehende Bibliothek des archäologischen Instituts auf dem Kapitol eignen, die das meiste Material dafür bereits besitzt und mit Rücksicht auf den vorliegenden Zweck leicht vervollständigt werden könnte, was bei verständiger Leitung mit nicht zu großen Kosten verknüpft ist. Auch dürften die Staatsregierungen Europa's einen solchen Zweck durch Geschenke zu unterstützen, sich bereit finden lassen. Eine derartige, vollständige Rom betreffende Bibliothek, wäre für Rom ein Schatz, dessen Werth für die historische Forschung gar nicht zu berechnen ist.

Kunstliteratur.

Odes d' Anacréon, avec LIV compositions par Girodet; traduction d'Amb. Firmin Didot, Paris 1864. Typographie de Firmin Didot frères, 12.

S. Z. Wir entsinnen uns nicht, in langer Zeit einen so erheiternden Eindruck erhalten zu haben, als denjenigen, welchen wir den Kompositionen Girodet's zu Anakreon's Oden verdanken, wie sie uns in der obigen, mit großem Luxus ausgestatteten Miniaturausgabe des Dichters geboten werden. Der zierliche Druck, sowohl des griechischen Textes als der französischen Uebersetzung, sowie auch die hübschen, rothen Ueberschriften und Randverzierungen erinnern an die neuerdings so beliebt gewordenen Nachahmungen mittelalterlicher Gebetbücher. Inwiefern sich dieser Styl von Ornamentik für die Ausgabe eines griechischen Klassikers eignen möchte, wollen wir dahin gestellt sein lassen; jedenfalls aber macht die sorgfältige Ausführung der Photographien nach Girodet's Illustrationen der typographischen Anstalt von Firmin Didot alle Ehre — und Ehre, wem Ehre gebührt.

Girodet's große Bilder in der Galerie des Louvre zu Paris liefern der staunenden Nachwelt den genügenden Beweis für seine Bewunderung des klassischen Alterthums, wie es eben nach der Revolutionszeit in Frankreich aufgefaßt wurde. Wenn unsere Generation, trotz aller Achtung vor den unbestreitbaren Eigenschaften David's, des Gründers der sogenannten klassischen französischen Schule, sich kaum eines Lächelns beim Anblicke seiner langgestreckten Sabinerinnen enthalten kann, so müssen die Bilder seiner Schüler eine vollkommen komische Wirkung auf uns hervorbringen. Eine ähnliche Verirrung des menschlichen Geistes dieser nach Richtung hin ist uns heut zu Tage kaum mehr faßlich. Der sprechendste Beleg hiefür sind eben die fraglichen Illustrationen zu Anakreon's Oden. Aus der Vorrede zu denselben erfahren wir, daß Girodet nicht nur von dem Kultus des Dichters bis zu dessen Nachahmung begeistert worden, — (in der That finden sich als Anhang zu dieser Ausgabe eine Anzahl Oden, von Girodet angeblich im Styl Anakreon's verfaßt) — sondern daß er unter allen Uebersetzern des unübersetzbaren Anakreon der Einzige geblieben sei, welcher durchdrungen von echt hellenischem Geiste, uns durch seinen Pinsel den Reiz des Originals annäherend wiedergegeben habe. Ueberhaupt wird in dieser Vorrede der französischen Nation unumwunden das Vorrecht zuerkannt, das Wesen des Griechenthums reiner und besser als andere Völker erfaßt zu haben; diese Ueberlegenheit wird durch die oft gepriesene Verwandtschaft des attischen und französischen Geistes zu erklären gesucht. Gegen diese letztere Behauptung möchten wir zunächst Einsprache erheben, und wir glauben, daß Girodet selbst uns dazu die besten Beweise liefern wird. Irren wir nicht, so spricht aus jeder Schöpfung hellenischen Geistes eine Ursprünglichkeit, die uns wie die Natur selbst ergreift und überwältigt. Die Wahrnehmung, welche sich uns aber bei Girodet zunächst aufdrängt, ist das Gezierte, das Gesuchte seiner Stellungen, die gänzliche Unnatur seiner handelnden Personen. Männer, Frauen und kleine Liebesgötter scheinen sich ihrer körperlichen Vorzüge sehr bewußt zu sein und die Bewunderung derselben in einem Grade herauszufordern, daß sich unwillkürlich der Wahn unserer bemächtigt, es seien vielgesuchte Modelle kunstreich vor uns in einem Atelier gruppirt worden. Zum Theil sind sogar trotz alles Haschens nach Grazie, selbst auf Kosten der Möglichkeit, Stellungen sowohl als Bewegungen durchaus häßlich. Namentlich möchten wir in dieser Beziehung die Illustration zu der Ode, „l' Amour mouillé" betitelt, hervorheben. Solche Zierpuppen waren dem Griechenthum völlig fremd. Wir müssen daher der in der Vorrede ausgesprochenen Ansicht entschieden entgegentreten, daß es Girodet gelungen sei, die Gedanken Anakreon's ebenso getreu wiederzugeben, als wenn er unter des großen Lyrikers eigenen Augen seine Kompositionen in's Leben gerufen hätte. Selbst die gerühmte Mannigfaltigkeit seiner Schöpfungen will uns nicht einleuchten. Wir finden überall dieselben sich wiederholenden, geschlängelten, sogenannten akademischen Kontouren, die in die Länge gezogenen Glieder, die unverhältnißmäßig kleinen Köpfe, welche uns in allen Werken der David'schen Schule so unangenehm berühren. Eine solche Auffassung des Hellenenthums stimmt zu den vor einem halben Jahrhundert als griechisch bewunderten Zimmern, deren geradlinige, unschöne, steife Möbel und Geräthschaften uns jetzt der Gipfel der Abgeschmacktheit dünken.

Kleine Chronik.

Der Maler Josef Trenkwald ist an Stelle des abgetretenen Ed. Engerth, welcher seine Professur an der Wiener Akademie mit nächstem Herbst antreten wird, zum Direktor der ständischen Akademie in Prag ernannt worden.

Im South-Kensington-Museum zu London wird für nächsten Monat eine Specialausstellung von Miniaturmalereien der Gegenwart und der letztverflossenen drei Jahr-

hunderte vorbereitet. Man hofft, daß eine zahlreiche Betheiligung der in- und ausländischen Kunstfreunde und Galerien die Ausstellung zu einer möglichst vollständigen machen werde. Eine Bereicherung von höchstem Werth hat das genannte Museum durch die sieben berühmten Kartons von Rafael im Schlosse Hamptoncourt erfahren, deren Uebertragung nach South-Kensington die Königin genehmigt hat, um sie der öffentlichen Besichtigung und Benützung zugänglicher zu machen.

Der Pariser Salon, vorigen Montag eröffnet, bietet in diesem Jahr eine ungewöhnlich zahlreiche Ausstellung. Die Zahl der eingelaufenen Bilder beträgt ungefähr 5000, das ist um 1000 mehr, als vergangenes Jahr. Die hervorragenden Namen der jüngeren Generation finden sich vertreten. Meissonier, von dem man gesagt hatte, er stelle diesmal nicht aus, ist gleichwohl durch zwei Bilder, ein Porträt seines Sohnes und die „Folgen des Spiels" repräsentirt. Gleichzeitig mit der Kunstausstellung findet im „Palais des Champs-Elysées" eine von der „Société française de photographie" veranstaltete photographische Ausstellung statt.

In Chemnitz gedenkt man ein Börsengebäude zu errichten und hat der dortige Börsenverein für die besten auf dem Konkurrenzwege zu erzielenden Entwürfe zwei Preise von 150 und 100 Thlrn. ausgeschrieben. Das Preisgericht soll aus den HH. Oberbaumeister Hänel und Professor Nicolai in Dresden und einem dritten, später bekannt zu gebenden Mitgliede bestehen. Die Entwürfe sind in der üblichen Weise bis zum 15. d. M. an den Vorstand des Börsenvereins, Hrn. v. Langheineken in Chemnitz einzusenden. Ebendaselbst hat der Stadtrath für ein neues Realschulhaus drei Preise von 150, 100 und 75 Thlrn. ausgesetzt. Einreichungstermin der Pläne ist der 15. Juni.

Das treffliche Kostümwerk von H. Weiß, „Kostümkunde, Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter" (Stuttgart, Ebner und Seubert) liegt uns jetzt in einem 932 Seiten starken Oktavbande vollendet vor und zeugt für die rühmliche Ausdauer des Verfassers in der Fortsetzung seines weit und gründlich angelegten Unternehmens. Nicht weniger als 873 Holzschnitte, nach Zeichnungen des Verfassers, zieren den Text. Gleichzeitig kündigt die Verlagshandlung an, daß auch für die moderne Zeit ein in Form und Behandlung übereinstimmendes Werk desselben Verfassers in Aussicht steht.

Ludwig Knaus, seit einiger Zeit bekanntlich in Berlin ansässig, hat im dortigen Verein der Kunstfreunde kürzlich drei seiner neuesten Bilder ausgestellt, welche die allgemeinste Bewunderung finden. Das erste ist eine nach der Natur gemalte „Zigeunerfamilie", welche in der Lichtung eines Waldes ihr Lager aufgeschlagen hat. Links, zu Füßen der alten Zigeunermutter, wälzt sich ein schwarzlockiger schlanker Bube auf dem Rasen, in seltsam kühner Lage die Geige spielend. Sein Gegenstück bildet ein halberwachsenes, nur mit einem Hemdchen bekleidetes Mädchen, das mit Wohlbehagen eine gestohlene Ente rupft. Inmitten spielen drei nackte Kinder neben einer anderen weiblichen Gestalt mit einem Säugling an der Brust. — Das zweite Bild führt uns zwei ältliche Herren beim Damenspiel vor. Der eine raucht behaglich seine Cigarre, während der andere über dem nächsten Zug brütet. — Das dritte Bild zeigt uns die eigenen Kinder des Künstlers, mit der Puppe spielend.

Todesfälle. Der Bildhauer Ludwig Schaller, aus Wien gebürtig, aber seit langen Jahren in München lebend, ist dort am 29. April, einundsechzig Jahre alt, gestorben. Von seinen vielen monumentalen Werken heben wir die Herder-Statue in Weimar und die allerorten verbreiteten Dichterstatuetten besonders hervor. Die deutsche Kunst hat an ihm einen seiner feinsinnigsten und vortrefflichst geschulten Meister und eine von edler Bescheidenheit und einem jugendlich heiteren Sinn erfüllte Künstlerseele verloren. — Aus Prag wird der am 22. v. M. erfolgte Tod des Historien- und Landschaftsmalers Jos. Nawratil gemeldet. Er war 1797 zu Schlan in Böhmen geboren und führte u. A. für die Schlösser des Kaisers Ferdinand zu Reichstadt und Ploschkowitz verschiedene Gemälde aus.

Lokales.

Mit der Eröffnung der Ringstraße, welche am 1. d. M. in ihrer ganzen Länge dem öffentlichen Verkehr übergeben wurde, ist die Stadterweiterung an einem epochemachenden Punkte angelangt. Die Feierlichkeiten, unter welchen der Tag, einer der schönsten des heurigen Frühlings, begangen wurde, entsprachen in würdiger Weise der Bedeutung dieses Ereignisses. Das Kaiserpaar, welches den endlosen Zug der zur ersten Praterfahrt zusammengeströmten Equipagen in einem sechsspännigen Hofwagen eröffnete, ward am Burgthor von den Spitzen der Behörden begrüßt. Hier waren, außer zwei mit Reisig und Blumen geschmückten Zelten, vier ebenfalls grün dekorirte Obelisken und eine Statue des Genius der Stadt Wien aufgerichtet. Die Ringstraße war mit Guirlanden und Fahnen größtentheils geschmacklos verziert, nur wenige Häuser, wie z. B. der Heinrichshof, zeichneten sich durch einfache, schöne Dekoration aus.

Das vielbesprochene Gänsemädchen ist nun seit einigen Tagen auf der Brandstätte, dem früheren Gänsemarkte, glücklich aufgestellt. Es ist eine freilich durchaus genrehafte, aber nicht ohne Talent und mit Sorgfalt gearbeitete, ungefähr lebensgroße Mädchengestalt mit einer Gans zur Rechten am Boden, deren Körper sie mit einer Gerte berührt. Wir wünschen dem jugendlichen Urheber des in Fernkorn's Anstalt gegossenen und ciselirten Werkes, Hrn. A. Wagner, daß er bald Gelegenheit finden möge, seine Kraft an einer größeren monumentalen Aufgabe zu bewähren. Dazu rathen wir ihm jedoch vor Allem zu einem eingehenderen Studium der Antike.

Professor Zitek, welcher gegenwärtig in Wien verweilt, hat sich die sämmtlichen Profilirungen und ornamentalen Details von Hansen's Draschehaus für die Architekturschule des Prager Polytechnikums zu Vorlagen ausgebeten. Dem Ansuchen ist natürlich auf's bereitwilligste entsprochen worden.

Briefkasten der Redaktion: 29. April — 5. Mai: E. T. in Kopenhagen, Sch—g hier, ⊙ in Stuttgart: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 19. Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 13. Mai 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1.— **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt:

Josef Anton Koch's künstlerischer Nachlaß.

Von **Carl v. Lützow.**

Die „Recensionen" haben ihren Lesern vor einigen Wochen die erfreuliche Kunde gebracht, daß der gesammte künstlerische Nachlaß Josef Anton Koch's für die Sammlungen der Wiener Kunstakademie vom Staatsministerium angekauft worden ist, und gleichzeitig einen größeren Bericht über Umfang und Beschaffenheit dieses kostbaren Besitzthums in Aussicht gestellt.

Bei genauerem Anschauen der ganzen, über 600 Blätter umfassenden Sammlung zum großen Theil figurenreicher Handzeichnungen erscheint indeß eine solche Schilderung, wenn sie bald erfolgen soll, nur bei Theilung der Arbeit entsprechend ausführbar. Namentlich werden die mannigfaltigen Fragen historischer Art, die Untersuchungen über Entstehungszeit und chronologische Folge der verschiedenen Blätter, über ihr Verhältniß zu den ausgeführten Bildern des Meisters, sowie über dessen Stellung zu anderen verwandten Erscheinungen der modernen Kunstgeschichte, soweit sich dieselbe in diesen Zeichnungen widerspiegelt, viel mehr Zeit und Mühe in Anspruch nehmen, als wir Anfangs überschlagen konnten. Die Redaktion hat es daher für gerathen erachtet, über jede der Hauptabtheilungen der Sammlung: über die figürlichen Kompositionen zu Dichtern (Aeschylos, Dante, Ossian), über die Bilder von speciell historischem, biblischem oder mythologischem Charakter, endlich über die landschaftlichen und sonstigen Studienblätter in beliebigen Zwischenräumen gesonderte Aufsätze zu veröffentlichen, und aus Anlaß der bevorstehenden Dante-Feier mit einer von sachkundiger Hand verfaßten Charakteristik der Koch'schen Illustrationen des großen italienischen Dichters den Anfang zu machen. Diesen Specialaufsätzen bleibt somit alles historische und kritische Detail vorbehalten. Ich bescheide mich hier, den ersten allgemeinen Ueberblick über die Sammlung zu geben, und flechte demselben, außer den auf den Blättern selbst verzeichneten Daten, bloß einige kurze Bemerkungen ein, wie sie mir beim wiederholten Durchmustern der Sammlung in die Feder fließen.

Der Anordnung, welche mit Koch's Nachlaß in der Bibliothek der Akademie vorgenommen worden ist, liegt ein handschriftliches Inventar zu Grunde, welches von dem Verkäufer der Sammlung, dem Maler M. Wittmer, Koch's Schwiegersohn, herrührt, und in welchem sich, außer der Angabe der dargestellten Gegenstände, auch einige, wenn auch leider sehr spärliche, Anhaltspunkte zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Zeichnungen finden. Das Ganze zerfällt hienach in elf Abtheilungen, welche mit den lateinischen Lettern a—l bezeichnet sind.

Unter a—c werden drei gebundene Studienbücher des Meisters aufbewahrt. Ein viertes, ganz ähnliches, in welchem jedoch der Maler Wittmer den Koch'schen Entwürfen seine eigenen Studien und landschaftlichen Skizzen hinzugefügt hat, ist nach Abschluß des Kaufes anhangsweise nachgeliefert und unter l verzeichnet worden. Das erste dieser Bücher (a), in klein Quart, stammt nach Wittmer aus den Jahren 1812—16,*) also

*) Da Koch, wenigstens der gangbaren Ueberlieferung nach, bereits 1808 von Deutschland wieder nach Italien zurückgekehrt ist, welches er der politischen Verhältnisse wegen verlassen hatte, so muß das Buch in den Theilen, welche sich auf nördliche Gegenden beziehen, mehrere Jahre weiter zurückreichen als Wittmer angibt.

schon aus Koch's reifem Lebensalter, und zeigt ihn uns denn auch bereits im vollen Besitz der scharfen Beobachtung, des feinen Gefühls für die Poesie der Linien in der Natur und einer ebenso fleißigen wie meisterhaften Technik. Das Buch enthält 116 meist auf beiden Seiten bezeichnete Blätter, sämmtlich mit Bleistift ausgeführt; zum Theil sind es Pflanzenstudien, von der größten Schärfe und Treue der Wiedergabe, zum Theil Kostümstudien und einzelne Figuren aus Bildern altitalienischer Meister (Giotto, Taddeo Gaddi, Simone di Martino u. A.), in der Mehrzahl aber landschaftliche Skizzen und zwar sowohl aus Deutschland als aus Italien. Man wird seltsam berührt, inmitten der prächtig emporgebauten oder in sanftem Rhythmus dahinfließenden italienischen Natur plötzlich einem Blick auf das weidenumsäumte Gestade der Wien bei Penzing oder den zackigen Gipfeln der Kärnthner Alpen zu begegnen, und bewundert namentlich die in der ganzen Führung der Hand erkennbare Verschiedenheit, mit welcher der Künstler die Gegensätze der nordischen und südlichen Natur wiederzugeben wußte. Besonders erwähnt zu werden verdient, daß sich auf dem ersten Blatt eine flüchtige Bleistiftskizze mit der Unterschrift: „P. Cornelius f." befindet; es ist eine sitzende weibliche Gestalt, die mit der Linken ein in ihren Schooß geflüchtetes Kind umfängt, indem sie die Rechte wie abwehrend erhebt. — Das zweite Buch (b), in klein Querfolio, enthält 48 Blätter mit landschaftlichen Skizzen und Blumenstudien aus den römischen Gebirgen, ebenfalls in Blei. Auf den Rückseiten finden sich häufig kleinere Skizzen. Es ist dem vorigen verwandt, jedoch ohne Jahreszahl. — Noch meisterlicher in der Behandlung und von einer Auffassung, in der sich Anmuth und Großartigkeit auf eine wunderbare Weise vereinigen, sind die Zeichnungen des dritten Buches (c), meistens Landschaftskizzen aus der Gegend von Rom, den Sabiner- und Albanergebirgen und aus Umbrien, gegen das Ende zu auch Trachtenbilder, Karikaturen und einige Blätter mit Thierstudien, im Ganzen 193 Seiten in einem größeren Querfolio. *) Weitaus die Mehrzahl der Blätter ist einfach mit Bleistift gezeichnet, ausnahmsweise mit einem leichten Ton angetuscht; unter den Karikaturen befinden sich mehrere Federzeichnungen, dabei auch eine mit größter Meisterschaft hingeschriebene Baugruppe, wie sich denn überhaupt die architektonischen Skizzen dieses Buches durch die größte Sicherheit und Feinheit der Behandlung auszeichnen.— Das nachgelieferte Skizzenbuch (l), in klein Folio, ist Koch's letztes; es enthält 25 Zeichnungen aus Rom und seiner Umgebung, theils rein landschaftlich, theils mit jener innigen Verschmelzung von Architektur und Landschaft, welche für Koch besonders charakteristisch ist. Eine Skizze aus der Campagna bei Rom trägt von Wittmer's Hand die Worte: „Koch's letzte Zeichnung."

Die sämmtlichen übrigen Blätter werden lose in Umschlägen aufbewahrt, und zwar genau in den von Wittmer, freilich ohne rechten Plan, gemachten Abtheilungen. Der erste derselben (d) enthält 19 kartonirte Blätter in klein Querfolio; 5 davon sind ganz flüchtige, mit Feder und Bleistift hingeworfene Skizzen zu Landschaftsbildern mit historischer (biblischer) Staffage; sie tragen keinerlei Chiffre oder Namensunterschrift; die übrigen 14 dagegen, welche mit „J. Koch" bezeichnet sind, gehören wieder in die Kategorie jener fein und sauber in Bleistift ausgeführten landschaftlichen Studien; sie wurden, wie das Wittmer'sche Inventar berichtet, von Koch zu den radirten Ansichten „Rom und seine Umgebung", d. i. wohl zu der numerirten Folge von 20 Blättern mit Unterschriften benutzt, welche Nagler, Künstler-Lexikon, Bd. VII, S. 110 unter Nr. 6—25 der Koch'schen Radirungen anführt, von deren theilweiser Identität mit den Blättern unserer Sammlung ich mich indessen bis jetzt durch Autopsie nicht habe überzeugen können. Besonders in denjenigen Blättern, wo die Natur mit den gewaltigen Trümmern der Kaiserbauten gleichsam zusammenwächst, entfaltet Koch's echt historischer Sinn sich in seiner ganzen Großartigkeit. Weniger vollendet in der Ausführung, aber von ursprünglicher Kraft und Frische des Naturgefühls sind die 70 Zeichnungen des folgenden Umschlags (e), auf 65 Blättern (5 derselben enthalten je zwei Zeichnungen) in klein Querfolio kartonirt, laut dem Inventar aus Koch's erstem Skizzenbuche von 1800—1806; es sind auch fast ausschließlich Bleistiftzeichnungen; unter den wenigen leicht angetuschten befindet sich ein köstlicher Blick auf Rom von der Porta S. Paolo, früher Ostiense, mit der Pyramide des Cestius, nach Wittmer aus den Jahren 1794—95. Von historischem Interesse dürfte „das römische Forum am Schluße des achtzehnten Jahrhunderts" sein. Zu den schönsten der ganzen Sammlung aber gehören die zahlreichen Ansichten der malerischen Bergnester Olevano und Civitella mit ihren hoch auf schluchtenreichen Felsen thronenden Klöstern und Ruinen. Auch hier sind auf den Rückseiten mehr-

*) Auf die ersten Seiten ist von Koch's Hand ein beziffertes Namensverzeichniß italienischer Künstler geschrieben.

fach kleinere Skizzen, Pflanzenstudien u. dgl. angebracht. Die Blätter tragen fast sämmtlich die Bezeichnung des Meisters.*) Auf den Karton einer Ansicht aus der Umgebung von Subiaco mit dem Wasserfall des Anio im Vordergrunde hat Wittmer die Worte geschrieben: „Davon existiert das Bild bey Director Langer in München."

(Schluß folgt.)

Ueber die Landschaftsmalerei.

Ein Vortrag von Josef Selleny.

(Fortsetzung.)

Möge es mir erlaubt sein, hier ein Beispiel neuerer epischer Landschaftschöpfungen zu erwähnen, es ist Preller's Cyklus von Bildern aus Homer's unsterblichem Gedichte. Noch zu Göthe's Zeiten machte der Meister die ersten Entwürfe dazu und — wünschen wir uns alle Glück — er hat die Bestellung zur Ausführung derselben noch erlebt. Es ist dies eine der herrlichsten Uebersetzungen der Odyssee in's Deutsche. Ihr Urheber baut sich und Deutschland's Kunst damit ein beneidenswerthes Denkmal.

In derselben Zeit, als Poussin jene Bilder, die man jetzt heroische Landschaften heißt, in's Leben rief, malte Claude Lorrain die Werke, welche wir als die Ideale von Anmuth, Farbe, Ton und Lieblichkeit zu betrachten gewohnt sind. Er war der Erste, der sich das Reizendste der Natur, die Ferne, den Raum, die Tages- und Lufterscheinungen und den Hauptton des Gemäldes zum Vorwurfe seiner Darstellungen wählte. Die Wirkung seiner Bilder muß eine ungeheure gewesen sein, nach der Zahl seiner Fälscher und Nachahmer zu urtheilen. Was Correggio für die historische, das wurde Claude für die Landschaftskunst. Er wurde bis zur Ekelhaftigkeit karikirt, und nun beginnt eine Zeit der Süßigkeit, der Sinn- und Charakterlosigkeit, die weit in unser Jahrhundert hinabreicht, und die unglaublich wäre, wenn wir nicht die Werke sehen, nicht die Lehren über Landschaftsmalerei aus dieser Zeit lesen würden.

Logik der Konzeption, Linienperspektive ward zuerst vernachlässigt, die Lokalfarbe ward dem Ton geopfert. Die Bäume wurden generalisirt. Niemandem wird es einfallen, den Begriff von Thier, ein allgemeines Thier zu malen, ja nicht einmal ein Gesammtrind, was nicht Kuh, Kalb oder Stier ist, darstellen zu wollen; mit den Bäumen ist man so verfahren. Es gibt da keine Eichen und Buchen, keine Weiden und Erlen mehr; es wurde der Baumschlag und die abenteuerlichsten Konstruktionen pflanzlicher Undinge erfunden. Wir sehen dort nur Künstelei, Mangel jeden Scheines von Wahrheit, Verlassen und Verachten jedes eigenthümlichen organischen Charakters der Gegenstände, Erfindung von schwerfälligen Formen, denen das Brandmal dünkelhafter Ohnmacht aufgedrückt ist, und Kompositionen, denen man ansieht, daß blindes Tappen einer unberufenen Menschenhand in die Sache der Natur sich eingemischt hat. Schließlich stellte man in diese landschaftlichen Monstres unmögliche Hirten, Götter oder biblische Gestalten, wodurch es eine ideale Landschaft wurde, die das Recht zu haben glaubte, die gesunde Vernunft mit Füßen treten zu können.

In dieser für die Landschaftskunst so trüben Zeit erschienen einzelne große Talente, wie z. B. Wilson, Dietrich u. A. Doch keiner von ihnen war mehr selbständig, keiner konnte den Blick mehr frei zur Natur erheben; immer hing Claude oder Poussin oder, was noch ärger, ein anderes Stück bemalter Leinwand zwischen ihnen und der Schöpfung, die sie nicht mehr sahen.

Wie zu dieser Zeit, zu Ende des vorigen Jahrhunderts, das Naturstudium betrieben wurde, das schildert uns Göthe, der es selbst so betrieb, ganz harmlos in seinen italienischen Briefen. Wie ausführlich beschreibt er die Werke des damaligen Fürsten der Landschaftsmalerei, Filippo Hackert, wie entzückt ist er von dieser Größe, der zu Gefallen eine kaiserlich-russische Fregatte in die Luft gesprengt wurde, damit Hochdieselbe das Aufliegen der Trümmer studiren konnte. Wie freut er sich seines Freundes Kniep, als dieser in eine sterile sizilianische Landschaft, des besseren Effektes wegen, im Vordergrunde eine Poussin'sche Baumgruppe hineinkomponirte; und so sehr ist er von der Charakterfestigkeit und Strenge desselben befriedigt, daß er sich auch bei den begeisterndsten Gegenständen italienischer Natur nie soweit hinreißen läßt, zu zeichnen anzufangen, ohne früher ein Rechteck fein säuberlich auf's Papier zu reißen.

In denselben Jahrzehnten, als die Landschafter Italiens in der Ueppigkeit einer reichen Natur schwelgten, die sie, geleitet von ihrer Phantasie, in Kombi-

*) Ich wage nicht zu entscheiden, ob die Bezeichnung in allen Fällen von des Künstlers eigener Hand ist; doch halte ich es für wahrscheinlich. Die Schreibung des Namens schwankt zwischen J. Koch, J. A. Koch und J. Coch.

nationen noch überboten, — in derselben Zeit wirkte eine Gruppe Maler, unter grauem düsterem Himmel, von einer bescheidenenen Natur umgeben, die sie aber dankbar aufnahmen und mit feinem Sinne wiedergaben. In den Himmelsstrichen, wo der Winter uns den Anblick grüner Wälder raubt, Fluß und Wasserfall zu Eis erstarrt, scheinen die Künstler inniger die Natur zu lieben, höher sie zu schätzen. Ich nenne hier Ruysdael, van de Velde, Everdingen, aus den vielen bloß einige Namen, um die Richtung zu kennzeichnen, die man gewöhnlich die naturalistische zu nennen pflegt.

Die Werke dieser Richtung zeigen uns nicht stylistisch gewählte rhythmische Formen, aber sie ergreifen unser Inneres, ohne daß wir uns der Ursachen bewußt werden. Vor den Darstellungen der Wälder Ruysdael's erfaßt uns dieselbe heilige Scheu, die wir empfinden, wenn wir einem Walde solcher gewaltiger Buchen und Eichen uns nähern. Bei diesen Bildern werden wir nicht versucht, die Komposition oder die Geschicklichkeit des Malers zu loben, wir denken gar nicht an den Maler, sowie wir nicht an Aeschylos und Shakspeare denken, wenn die Helden ihrer Dramen vor uns handeln. Nirgends sieht man hier das Selbst des Künstlers seinen Schlagschatten auf die Objekte seine Darstellung werfen. Bescheiden entzieht er sich und seine Absicht unseren Blicken, und läßt die Macht und Wahrheit seiner Schöpfung unmittelbar auf uns wirken. Durch die Wahrheit des Naturcharakters, durch die Darstellung seines wirklichen organischen Lebens unser Gemüth zu ergreifen, ist das Streben niederländischer Landschaftskunst seit, Herri de Bles und Patenier. Dies Leben in der Natur ist geistreich erfaßt in Rembrandts, in Rubens' Bildern, — vorzüglich in dieser Art sind des Letzteren Bilder aus den wüsten Strecken von Estremadura. Wir finden dasselbe ebenso in den frischen Seelebenbildern van de Velde's, und in den Fels- und Wasserscenen von Everdingen, die von tiefer Naturanschauung durchdrungen sind.

Der Richtung dieser Künstler folgte seit Wiedererweckung wahrer Landschaftskunst eine lange Reihe von Malern. Am nächsten stehen ihr die Schule zu Düsseldorf in ihren besten Vertretern und einige französische Künstler. An Schönheit, Wirkung und Wahrheit kommen ihnen Manche sehr nahe, wenn man auch an den Meisten nicht eben rühmen kann, sie hätten, gleich ihren älteren Vorgängern, die Selbstverläugung, ihr Ich, ihre Absicht und Geschicklichkeit bescheiden verbergen zu wollen; vielmehr tritt bei vielen das Streben hervor, ähnlich manchem Schauspieler, den Gegenstand der Darstellung und die Natur desselben zum Tummelplatz ihrer Virtuosität und Eitelkeit zu machen.

Unter den Werken Ruysdael's befindet sich ein Bild, welches in Gedankenrichtung und Auffassung in seiner Zeit allein dasteht, und in die Stimmung und Richtung hineinragt, welche in den Künsten zur Zeit des Wiederbeginns der Landschaftsmalerei herrschte. Es ist dies der bekannte vielbeschriebene Kirchhof. Einer der ursprünglichsten Künstler der Neuzeit, Lessing, beginnt mit einem solchen Kirchhof eine Reihe höchst naturwahrer melancholischer Schöpfungen, die durch Einfachheit und eine jeden Schmuckes baare Anspruchslosigkeit, durch Charakter und tief empfundenes Naturleben einen nie zu vergessenden Zauber auf den Beschauer ausüben. Die ihm vorgeworfene düstere Stimmung ist die Stimmung seiner Zeit und seines Landes, dessen getreues, wenn auch dunkleres Spiegelbild er war. Wie die Dichtung und Musik seiner Zeit, wie Lenau und Mendelssohn, faßte er die schwermüthigen Klänge, die in seinem Volke herrschten, in einen vollen Akkord, in eine traurige Weise. Daher die ungeheure Wirkung auf die Gemüther, da er das weckte, was in Jedem in tiefer Brust schlummerte; und da die Melancholie nicht gemacht, sondern wahr und aufrichtig aus seinem Innern kam, so werden diese gemalten Trauerlieder bleiben für alle Zeiten.

Lessing's Werke und Richtung regten an zum Studium der Landschaft und zu einer vorurtheilsfreien Anschauung der Natur. Schirmer war sein Nachfolger und der Lehrer der Düsseldorfer Landschaftsschule, aus welcher so bedeutende Künstler hervorgingen. Diese Schule machte verschiedene Phasen der Anschauung durch. Auf einem strengen und naiven Naturstudium fußend, wurde sie zuerst romantisch; in dem Streben, Gedanken auszudrücken, verwechselte sie oft die Dichtung in Farbe und Form mit der in Worten, wo sie oft sogar zu Symbolen greifen mußte, um deutlich werden zu können, bis sie endlich dahin kam, das Leben der Natur darzustellen, und schließlich dahin abirrte, das bloß stoffliche Material einer Landschaft für malerisch zu halten.

Die bedeutendsten Künstler dieser jetzigen Schule sind unstreitig die beiden Achenbach. Das ganze große Gebiet des Landschafters ist ihnen fast gleichmäßig unterthan. Andreas malt den Norden, Oswald den Süden, wie er ist. In Lebendigkeit der Auffassung, im

Eindruck eines naturwahren Ganzen, in der Charakteristik der Darstellung, die bis in die kleinsten Details geht, stehen sie ohne Nebenbuhler da. In den Seescenen und den nordischen Landschaften von Andreas ist das Leben mit solcher Wahrheit geschildert, daß wir, wie von der Wirklichkeit, einen tiefen unvergeßlichen Eindruck empfangen, den Wind zu fühlen wähnen, und das Licht leuchten sehen.

(Schluß folgt)

Kunsthandel.

Weihnachts-Album der Illustrirten Zeitung, Leipzig, J. J. Weber. 1864. Fol.

R. B. Es ist ein glücklicher Gedanke der obengenannten Verlagshandlung, einen Theil der in früheren Jahrgängen der Leipziger „Illustrirten Zeitung" erschienenen, meist künstlerisch durchgeführten Abbildungen von Gemälden in einer Sammlung besonders sorgfältig hergestellter Abdrücke zu publiziren. So ist das 1864 erschienene Weihnachts-Album entstanden, das aus 50 Blatt Nachbildungen in Holzschnitt von Gemälden, meist neuerer Meister bringt, zum Theil von den Malern selbst auf den Stock gezeichnet. Es ist keine systematische Ordnung in der Sammlung, keine Reihenfolge mit Rücksicht auf einen bestimmt ausgesprochenen Zweck, sondern eine Sammlung, wie sie mehr oder weniger der Zufall gebildet, wie solches mit Hinblick auf die eben angedeutete Entstehungsweise auch nicht anders zu erwarten ist. Die Sammlung will den Beschauer einfach erfreuen und unterhalten; sie bietet viel des Verschiedenartigsten, so daß Jeder etwas findet. Der Unparteiische wird das Buch nicht ohne Befriedigung bei Seite legen, vorausgesetzt eben, er habe Sinn und Verständniß für die in neuester Zeit so sehr vorgeschrittene Technik des Holzschnittes.

Von historischen Gemälden bringt das Album die Gruppe der Humanisten aus Kaulbach's „Reformation", Plockhorst's berühmtes Gemälde „Maria und Johannes kehren vom Grabe Christi zurück," Paul Delaroche's „Verurtheilung der unglücklichen Königin Marie Antoniette", Piloty's „Seni vor der Leiche Wallensteins." — Unter den Porträts zeichnet sich das in höchst vorzüglicher Weise wiedergegebene des Altmeisters P. v. Cornelius nach dem Gemälde von Begas aus. Nicht minder schön ist die Reproduktion von Fra Bartolommeo's kürzlich aufgefundenem Porträt einer Prinzessin Visconti. Unter den Gemälden des historischen Genres ist hervorragend C.E. Boettcher's „Abend am Rhein", welches uns in charakteristischer Weise den Rhein mit seinen Städten und Burgen, seinen Weinbergen und Dampfschiffen, dem Leben und Treiben daselbst, bei seinen Malern, seinen Bauern und kleinen Beamten, seinen reisenden Engländern u. s. w. schildert. Nicht minder vortrefflich Zeit und Ort charakterisirend ist F. Pecht's „Göthe am Hofe des Markgrafen von Baden". Das Bild versetzt uns mitten in die elegante Gesellschaft des seit wenigen Jahren wieder zu Ehren gekommenen Zeitalters des Rococco. Dieselbe Periode, welche in neuester Zeit auch von den Malern mit besonderer Vorliebe dargestellt wird, veranschaulicht in charakteristischer Weise C. Becker's Bild: „In der Gemäldegalerie." Sehr interessant und hübsch sind auch Baumgartner's „Don Quixote", Vautier's „Schulausgang", Hosemann's „Gänsemädchen," Tidemand's „Einsame Alte" und viele andere Bilder. — Unter den Darstellern der Thierwelt zeichnen sich Paul Meyerheim und Lachenwitz besonders aus. — Unter den Landschaften endlich verdienen die Arbeiten von Constantin Schmidt, J. W. Schirmer, Jabin und Larson, auch in diesen Nachbildungen, besondere Aufmerksamkeit. — Einen Anhang bildet eine sehr vortreffliche Darstellung von Rietschel's Schiller-Göthe-Gruppe in Weimar und eine mit höchster technischer Vollendung hergestellte Ansicht aus der Schweiz, nach einer Photographie der Gebrüder Bisson in Paris, ein Blatt, das bei strenger, korrekter Zeichnung und trefflicher Komposition von vorzüglicher malerischer Gesammtwirkung ist, und die Farbe kaum vermissen läßt.

Daß alle diese Holzschnitte hier bei den mit Sorgfalt hergestellten Abdrücken auf weißem Papier den Eindruck der Originale besser reproduziren, als in der „Illustrirten Zeitung" selbst, ist leicht einzusehen. Dazu ist die Ausstattung dieses Albums mit Umschlägen, Titel und Schlußblättern eine durchaus würdige und entsprechende. An Freunden wird es demselben nicht fehlen.

Korrespondenz-Nachrichten.

E. L. **Kopenhagen** (Kunstausstellung). Die diesjährige Kunstausstellung wurde, wie üblich, am Stiftungstage der Akademie, welches zugleich der Geburtstag des Gründers König Friedrich V. ist, den 31. März, auf dem Schlosse Charlottenburg in der Stadt eröffnet. Die Zahl der ausgestellten Kunstwerke oder Arbeiten beträgt circa 260, worunter fast 230 Oelgemälde, dann 15 bis 20 Skulpturen; zwei ausländische Künstler, Phelen in Rom, zur Zeit in Düsseldorf, und M. Röhrs in Hannover, haben Oelgemälde ausgestellt. Unter den dänischen Künstlern sind die nach wie vor kraft des Friedens vom 30. Oktober v. J. Eingebornenrechte besitzenden Schleswiger Bissen, Bildhauer, H. Hansen, Architekturmaler, Zillen, Thiermaler und Heger, Architekturmaler u. A., die beiden letzten und der erstgenannte aus dem südlichen Schleswig. Die bedeutendsten Werke hat diesmal wieder der Kopenhagner Karl Bloch, gegenwärtig in Rom, ausgestellt. Ein kolossales Bild „die Befreiung des Prometheus", auf Bestellung gemalt für den König von Griechenland, erweckt die allgemeinste Bewunderung und ist in jeder Beziehung von eminenter Wirkung; man hört es als das vielleicht bedeutendste Werk bezeichnen, welches je von dänischen Malern hervorgebracht ist. Auch ein kleines Genrebild, „italienische Knaben" von demselben Maler, ist von hoher Vollendung. Schon ein im vorigen Jahre von ihm ausgestelltes Bild „Simson unter den Philistern" war von seltener Vortrefflichkeit, dasselbe wird jedoch von den diesjährigen des Künstlers in den Schatten gestellt.

Nächst diesen Bildern ziehen namentlich einige Marinebilder durch schlagende Wahrheit und Kunstvollendung an. Der rühmlichst bekannte C. F. Sörensen hat deren eine ganze

Reihe ausgestellt und namentlich in zwei venetianischen Kanalbildern höchst Anziehendes geleistet, wogegen die übrigen uns minder gelungen scheinen. Vollkommen ebenbürtig neben ihm steht C. Neumann als Seemaler da. Zwei stimmungsvolle Bilder: „Morgen bei Genua“ und „Partie bei Genua“ werden jeder Galerie zur wahren Zierde gereichen, auch seine „Seeschlacht bei Helgoland“, mit dem brennenden „Schwarzenberg“ im Vordergrunde, ist sehr gelungen und steht namentlich hoch über einem ähnlichen Bilde des jüngst verstorbenen Seemalers Dahl, der eben nicht den Standpunkt erfaßt hatte, von dem die Seeschlacht in malerischer Gruppirung und Vertheilung künstlerische Wirkung hervorzubringen, im Stande ist. Noch ein anderes Seebild, die „jütische Westküste“ von Eckard, reiht sich obigen Bildern würdig an.

Eigentlich historische Bilder, welche allgemeinerer Beachtung werth wären, haben wir nicht gefunden, dagegen hat die Ausstellung einige gleichsam literarhistorische Genrebilder von bedeutendem Werth. Sie sind von Marstrand, dem Direktor der Akademie, und schließen sich an die meisterhaften Scenen aus Holberg's Lustspielen von demselben Künstler an. Er gibt uns diesmal den Holberg selbst, wie er zweien seiner Lustspielfiguren, dem großprahlerischen Soldaten „Jakob von Thybo“ und dem bereisten, das Heimische verachtenden „Jean de France“ auf der Straße begegnet. Beide schnauzen den feinen Dichter an: „Wir gehen vor keinem Narren aus dem Wege!“ und Holberg antwortet, sich verbeugend: „Ich aber vor zweien.“ Das zweite zeigt den Dichter des Stücks „Liebe ohne Strümpfe“, Weßel, in einer Audienz bei dem Emporkömmling, dem Minister Guldberg. Dieser hat ihn rufen lassen, um „Etwas für ihn zu thun.“ Weßel, ein unabhängiger, satirischer Geist, bittet — um eine Prise, welche der Minister in seiner Dose in der Hand hat und die er dem armen Poeten zu präsentiren, als zu vertraulich, sich nicht entschließen konnte. Das dritte Bild zeigt den Dichter Ewald auf dem Krankenlager, als seine Geliebte ihm Lebewohl sagt, um eine „solidere“ Partie, als die mit dem „armen Poeten“ einzugehen. Dieser Vorwurf jedoch schloß die Laune, welche Marstrand charakterisirt, aus, und ist dies daher das weniger gelungene Bild. Beklagen muß man auch, daß die Art des Malens dieses Künstlers der weichen Feinheit und Grazie ermangelt, welche durchaus nicht geleckt oder polirt zu sein braucht; seine Pinselstriche nähern sich fast dem Groben, was vom Uebel ist und Wunder nimmt, wenn man an ein Vorbild, wie Jens Juel denkt. Ein bedeutendes Porträt mit landschaftlichem Hintergrunde hat Elisabeth Jerichau-Baumann ausgestellt. Mißlungen dagegen ist ein anderes dieser genialen Künstlerin, welches den Dichter Andersen, einem kranken Kinde Märchen vorlesend, darstellt. Ein vortreffliches Bild des bekannten Lieutenants Anker hat N. C. Hansen ausgestellt.

Was die Landschaftsmalerei betrifft, so präsentirt sich, mit dem Anspruch, das bedeutendste zu heißen, ein großes Bild des Hauptes der realistisch-nationalen Schule Skovgaard, „Abenddämmerung in einem Walde.“ Die Gruppirung ist meisterhaft und voll aufstrebenden Schwunges, allein es ist dem Künstler nicht gelungen, die rechte Poesie des „Dämmerungschleierwebenden“ der Natur zu dieser Tageszeit darüber zu hauchen, es läßt daher kalt, trotz hohen Verdienstes in gewissem Sinne. Ein anderes Abendbild von Kühn, wie wir glauben, derselben Schule angehörend, scheint uns dagegen gelungener. Ein paar vortreffliche Winterlandschaften von G. Rump und Rhode verdienen rühmend hervorgehoben zu werden, wogegen eine Sommerlandschaft von Rump zeigt, daß ein zu weicher Pinsel das Charakteristische verwischen und verschwimmen macht. Eilersen hat ein sehr hübsches Herbstbild aus dem Kopenhagener Thiergarten ausgestellt, welches viel lebendiger ist, als die kalten der nordischen Schule und noch mehr Leben erhält durch theils flüchtende, theils vorsichtig eine nahende Gefahr beobachtende Rudel Wildes, das zu Tausenden im hiesigen Thiergarten sich findet.

Vortrefflich, ja höchst ergreifend ist ein Schlachtenbild von N. Simonsen, „Episode des Gefechtes bei Sankelmark“ (Oeversee). Es ist ein Handgemenge zwischen Dänen und Oesterreichern, und der Tapferkeit beider Theile Rechnung getragen. Das Bild ist schwarz zum Behuf der Photographirung gemalt und als Photographie allgemein zugänglich. Auch eine „Scene in einer Fischerhütte nach einem Schiffbruch“ an der jütischen Küste von Simonsen ist von hoher Wirkung, nur etwas „theatralisch“ ist dieser Künstler nicht selten. Unter den Thiermalern müssen wir noch den Schleswiger Zillen nennen, der recht ansprechende Sachen ausgestellt hat.

Unter den Skulpturen begegnen wir einem herrlichen Kunstwerk in Jerichau's „Sklavin“; auch die Porträtstatue des Malers Eckersberg ist sehr verdienstvoll, sie ist von O. Evens. Bissen, d. Aelt., hat eine Reihe von Porträtbüsten in Marmor ausgestellt, welche unverminderte Meisterschaft bekunden und beklagen lassen, daß der Künstler sich nicht stets auf dem Gebiete gehalten hat, auf dem er unübertrefflich ist.

Nachträglich bemerken wir, daß noch der Landschaftsmaler Kölle, sowie der Architekturmaler Heger rühmender Erwähnung bedarf. Der Architekturmaler H. Hansen dagegen ist weniger glücklich gewesen. Einen ganz traurigen Abweg zeigt der Professor der Akademie Konstantin Hansen, welcher eine Gruppe von zwei kleinen Mädchen, Kniestück in Lebensgröße, ausgestellt hat, ein Bild, das bei einem reifen, anspruchsvollen Künstler wirklich Erstaunen erregen muß.

⊙ Stuttgart. (Ein Werk von Plüddemann. Das Uhland-Monument für Tübingen. Aus dem Kunstverein. Neubauten. Rustige's Otto III. Ankäufe der Staatsgalerie.) Im Museum der bildenden Künste dahier ist gegenwärtig H. Plüddemann's: „Luther auf dem Reichstage zu Worms“ ausgestellt. Das Bild hat große Vorzüge, sowohl im Ernst der Komposition, als auch in der streng stylvollen Haltung, was Zeichnung, Gewandung und charaktervolle Individualisirung der vielen historisch bedeutsamen Persönlichkeiten anbelangt. Die Massenwirkung von Licht und Schatten ist groß gedacht und der Totaleindruck deshalb günstig und voll strenger Ruhe. Der Held der Darstellung, Luther, welcher zur Zeit des Reichstags noch ein gar junges Mönchlein war, erscheint uns etwas zu alt und könnte ähnlicher sein. Das Gleiche wäre wohl an Kaiser Karl V. zu rügen, der geschichtlich kaum die zwanziger Jahre überschritten hatte, als er den Reformator vor die Schranken nach Worms berief. Doch lassen wir das als licentia artis gelten, denn es liegt wohl ein Grund vor, dem Kaiser ein paar Jahre zuzulegen, sei es auch

nur, um ihn würdiger einer solchen Notabeln-Versammlung präsidiren zu lassen. Hätten wir aber an dem sonst so tüchtigen Werke etwas auszustellen, so wäre es die Passivität, die unendliche Ruhe, die sich fast in sämmtlichen Köpfen und Gestalten der Versammelten zeigt. Bei dem vom Künstler dargestellten Momente, in welchem Luther die mächtigen Worte: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders“ spricht und dabei die Rechte hoch gen Himmel streckt, als rufe er diesen zum Zeugen seiner conditio, sine qua non auf, bei diesem gewiß alle Anwesenden elektrisirenden Momente sollte sich in Mienen und Geberden die nothwendig erfolgende Aufregung mehr geltend machen. Denn die Katastrophe ist hereingebrochen, der Held des Drama's sprach sein letztes entscheidendes Wort! Wir sind auch der Meinung, daß durch reichere, hier wohlmotivirte Entfaltung dramatischen Lebens die Ruhe des Styls nicht beeinträchtigt worden wäre. — Bekanntlich wird in Tübingen Uhland ein Monument gesetzt, und soviel man hört, haben die Sammlungen für dasselbe solchen Erfolg gehabt, daß nächstens zur Realisirung des schönen Projekts übergegangen werden kann. Eine uns zufällig zu Gesicht gekommene Korrespondenz aus Stuttgart in der „Neuen Frankfurter Zeitung“ zitirt bei Gelegenheit ihrer Aeußerung über das Uhland-Denkmal auch ein Referat der „Wiener Recensionen“, in welchem die Arbeiten des Bildhauers Kopf von uns mit Anerkennung besprochen wurden. Aus dieser lobenden Anerkennung will nun die besagte Korrespondenz entnehmen, daß wir zu denen gehören, welche Hrn. Kopf gern zum Verfertiger des Uhland-Denkmals machen möchten. Wir dürfen aber den ehrenwerthen Korrespondenten der „Neuen Frankfurter Zeitung“ versichern, daß unser den Arbeiten des Hrn. Kopf gespendetes Lob kein anderes Ziel hatte, als unsere unmaßgeblichen Ansichten über seine Leistungen auszusprechen. Wir glauben dies thun zu dürfen, ohne Proselyten zu machen, sind sogar ganz und gar mit der Anschauung des Hrn. Korrespondenten der „Neuen Frankfurter Zeitung“ einverstanden, indem wir der „freien Konkurrenz“ durchaus aus vollster Ueberzeugung das Wort reden und in diesen Blättern schon geredet haben. Die Geheimnißkrämerei und einseitige Bevorzugung sind, wo es gilt, das Beste zu erzielen, nie am Platz gewesen und werden es auch nie dahin bringen. Bei Bestellung des Kepler-Denkmals ist in dieser Hinsicht schon das Mögliche geleistet worden, und wenn dasselbe trotzdem gut ausfällt, so ist damit noch nicht gesagt, daß es nicht hätte noch besser ausfallen können, wenn eine Konkurrenz beliebt worden wäre. „Freie Konkurrenz sei überall die Losung!“ so sagen wir gern mit dem Korrespondenten der „Neuen Frankfurter Zeitung“ und er wird stets für die Erreichung dieses schönen Ziels einen treuen Kämpen in uns finden! — Der „Kunstverein“ zeigt eine nicht unbeträchtliche Anzahl neuausgestellter Gemälde Münchener Künstler. Außer drei hübsch gemalten aber ideenarmen Genrebildern: „die Näscherin“ von R. Zimmermann, „die zerstreute Leserin“ von M. Martin und „Mädchen vor dem Spiegel“ von Körle sieht man indessen nur Landschaften von meistens nicht großer Bedeutung. Zu den besten und in ihrer Art vortrefflichen Werken gehören der „Waldbach“ von Steffan und der „Morgen im Oberinnthale“ von Friedr. Meyer. Auch ein feingezeichnetes und gut kolorirtes Pferdestückchen: „Oesterreichisches Bivouak“ von Fr. Adam thut sich hervor, sowie ein kleines Architekturstück „aus dem Dome zu Augsburg“ von F. Meyer alle Anerkennung verdient. — Unter den Neubauten der Stadt macht sich ein Privathaus, welches Hr. Graf v. Taubenheim für sich in der Neckarstraße erbauen läßt, durch opulente äußere Ausstattung geltend. Der Architekt desselben, Hr. Wagner, früher Zögling der hiesigen polytechnischen Schule, bildete sich in Paris und in Italien und dürfte mit diesem Werke in die Reihe der besten unserer Baumeister treten. — Professor Rustige's großes historisches Gemälde: „Die Ueberbringung der Leiche Kaiser Otto's III. aus Italien nach Deutschland“ ist für das städtische Museum in Stettin erworben worden. — Aus dem Gemälde-Nachlaß des verstorbenen Banquiers Gavard kaufte die kgl. Staatsgalerie ein „Porträt eines jungen Gelehrten“ von Murillo, eine „Landschaft“ von N. Poussin und eine „Landschaft“ von Gaspar Poussin. Einige altdeutsche Gemälde gingen um erheblichen Preis in die Schweiz.

Kleine Chronik.

An der bevorstehenden Dantefeier in Florenz wird selbstverständlich auch die bildende Kunst mannigfachen Antheil haben. Die Kommunalverwaltung ist mit den verschiedenen Akademien und gelehrten Gesellschaften der Stadt über folgendes, mit dem 14. d. M. in's Werk zu setzendes Festprogramm übereingekommen: 1. Eröffnung der Dante-Ausstellung und der Ausstellung der Alterthümer im Palazzo Pretorio; 2. Kunstausstellung in der Akademie; 3. einwöchentliche Eröffnung der Galerie Michelangelo's; 4. außerordentliche Versammlung der Crusca; 5. feierliche Enthüllung der Dante-Statue.

Für die Pariser Weltausstellung von 1867 ist nicht der bereits bestehende Industriepalast auf den elysäischen Feldern, sondern ein, wie man hört, auf dem Marsfelde zu errichtendes neues Riesengebäude bestimmt. Die französischen Künstler haben sich nun mit einer Petition an den Kaiser gewendet, worin sie um Ueberlassung des sonst leer bleibenden alten Palastes für die gleichzeitig mit der Industrieausstellung projektirte allgemeine Kunstausstellung bitten. „Wenn es wahr ist“, fügt die „Chronique des arts“ dieser Nachricht bei, „daß die Werke der Kunst in die Klassifikation der verschiedenen Industriezweige mit einbegriffen werden sollen, so erscheint uns das Ansuchen der Künstler vollkommen gerechtfertigt, um so mehr, als dadurch der Palast, der 12 Millionen gekostet hat, doch wenigstens eine Verwendung findet. Ueberdieß dürfte es gerathen sein, die Kunst von dem Lärm und Gewoge fern zu halten und ihr den verdienten abgesonderten Raum anzuweisen.“

Mandel's „Madonna della Sedia“ hat sich eines in Deutschland seltenen, in Berlin geradezu nie dagewesenen Erfolges zu erfreuen. Wie von dort geschrieben wird, sind die sogenannten „épreuves de remarques“, zu 100 Thlrn. das Blatt, bereits vergriffen und zu dem genannten Preise nicht mehr zu haben. Die folgenden Drucke finden, wie sie vom Drucker kommen, sofort ihre Käufer. Mögen die HH. Kunsthändler aus diesen Thatsachen ersehen, daß die Zeit, wo das wahrhaft Gute unter den Leistungen der graphischen Kunst, trotz aller Photographie, selbst in Deutschland seine Liebhaber

findet, noch keineswegs vorüber ist. Wir wollen bei dieser Gelegenheit noch besonders betonen, daß der Druck nicht in Paris, sondern in Berlin gemacht wird, und daß die Ausführung desselben Publikum und Künstler in gleicher Weise befriedigt.

Lokales.

In der Akademie der bildenden Künste ward letzten Dienstag durch den Hrn. Staatsminister die Vertheilung der Schulpreise, welcher auch Sektionsschef Frhr. v. Lewinsky und Sectionsrath Dr. Heider beiwohnten, vorgenommen. Folgende Zöglinge erhielten hiebei Auszeichnungen: Bei der Architektur-Schule: Eine goldene Füger'sche Preismedaille für den besten Entwurf eines Gebäudes im edleren Style von eigener Erfindung Hr. Joseph Schulz aus Prag. Einen Anton v. Gundel'schen Preis für die besten Studien über Baustyle Hr. Karl Lauzil aus Wien. Einen Joseph v. Haggenmüller'schen Preis für die besten Freihandzeichnungen Hr. Valentin Teirich aus Wien. Einen Georg Pein'schen Preis für die beste Darstellung dekorativer Gegenstände Hr. Oswald Gruber aus Wien. Folgenden Architektur-Schülern wurden ehrende Anerkennungen votirt: Für den Entwurf eines monumentalen Gebäudes Hrn. Viktor Lunz aus Ybbs in Niederösterreich. Für Studien über Baustyle den HH. Rudolf Schwengberger und Bruno Gruber aus Wien. Für Entwürfe von Privatgebäuden den HH. Oskar Laske aus Straschitz in Böhmen, Emerich Steindl aus Pest und Franz Segenschmidt aus Wien. Für Ornamenten-Zeichnungen den HH. Franz Hoffmann, Alexander Wielomanns und Alois Wurm aus Wien. Für dekorative Handzeichnungen Hrn. Franz Wächtler aus St. Pölten in Niederösterreich. — Bei der Malerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Der Engel verkündet den Hirten die Geburt Christi", dargestellt in einer Zeichnung von eigener Erfindung, Hrn. Joseph Steinling aus Wien. Einen Anton v. Gundel'schen Preis für die besten Studienarbeiten in den letzten anderthalb Jahren, Hrn. Joseph Büche aus Wien. Einen Johann Baptist v. Lampi'schen Preis für die beste Zeichnung einer ganzen menschlichen Gestalt nach dem Naturmodelle, Herrn Robert Schuster aus Podgorze in Galizien. Folgende Zöglinge der Malerschule erhielten belobende Anerkennungen: Für Gesammtstudien Hr. Sigismund Pollak aus Preßburg, und für Studien nach dem Naturmodelle die HH. Ignaz Haag und Anton Riedel aus Wien. — Bei der Bildhauerschule: Eine goldene Füger'sche Preismedaille für die beste Lösung der Aufgabe: „David mit dem Haupte Goliath's wird vor den König Saul gebracht", Zeichnung von eigener Erfindung, Hr. Viktor Tilgner aus Preßburg. Einen v. Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Karl Rippel aus Wien. Einen Vincenz Neuling'schen Preis für die beste Modellirung einer ganzen menschlichen Gestalt nach dem Naturmodelle, Hrn. Alois Düll aus Wien. Wegen ihrer Leistungen im Bildhauerfache wurden lobende Anerkennungen votirt: Für eine Statue „Christus" Hrn. Josef Langl aus Dobran in Böhmen, für eine Statue „Kaiser Konrad II." Hrn. Johann Pertscher aus Brünn. — Bei der Schule für kleinere Plastik, Ornamentik und Medaillenkunst: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste, Orpheus darstellende Zeichnung von eigener Erfindung, Hrn. Alexander Mailler aus Wien. Einen v. Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Hrn. Wilhelm Wachek aus Wien. Für ihre Gesammtstudien wurden lobende Anerkennungen votirt den beiden Zöglingen diser Schule, HH. Josef Würbel und Friedrich Steger aus Wien. — Bei der Landschaftsmalerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Landschaftszeichnung von eigener Erfindung, Hrn. Robert Ruß aus Wien. Einen Joseph Karl Rosenbaum'schen Preis für das beste Landschaftsgemälde von eigener Erfindung, Hrn. Emil Josef Schindler aus Wien. Einen v. Gundel'schen Preis für die besten während der letzten anderthalb Jahre gelieferten Studien, Hrn. Heinrich Grabinsky aus Lemberg. Für eine Landschaft eine ehrende Anerkennung Hrn. Eugen Jettel aus Janowitz in Mähren. — Nach der Preisvertheilung drückte der Staatsminister in längerer Rede der Akademie seine Anerkennug aus, wofür der Direktor im Namen der Anstalt mit kurzen Worten dankte. Hierauf wurden die Studienarbeiten, welche in den Sälen der akademischen Galerie aufgestellt sind, von dem Minister in Augenschein genommen; dieselben bleiben eine Woche lang dem Publikum zugänglich.

Im österreichischen Museum wurden soeben die von der Decke des Goldkabinets der kaiserlichen Schatzkammer herabgenommenen Limosiner Emails ausgestellt. Dieselben sind durchgängig grau in grau auf schwarzem Grunde (Grisaille) mit Gold ausgeführt und rühren zum größten Theil von den bedeutendsten Emailmalern des sechzehnten Jahrhunderts zu Limoges, wie von Pierre Raymond und Jean Courtois her. Unter den sonstigen Novitäten des Museums erwähnen wir die reiche Kollektion farbiger Thonfliesen und Geräthe aus der berühmten Minton'schen Fabrik, ferner den sogenannten Corvinusbecher, Eigenthum der Gemeinde von Wiener Neustadt und einen prachtvollen Silbereinband aus dem dreizehnten Jahrhundert. Auch die Gypssammlung wurde beträchtlich vermehrt, u. A. durch den Abguß der Münchener Venusstatue, seit ihrer Uebersiedelung aus der Glyptothek unrühmlich bekannt, ferner durch den Originalabguß des Kolossalkopfes von Michelangelo's David und eine Anzahl anderer schöner toskanischer Skulpturen.

Berichtigung. In der letzten Nr., S. 139, Sp. 1, Zeile 9 v. o. lies: „Gebälkecken" statt: „Giebelecken". Es sind die Oeffnungen gemeint, welche durch die segmentförmigen Bänder in den Ecken der horizontalen Balkendecke gebildet werden.

Briefkasten der Redaktion: 6.—12. Mai. E. P. in Paris und J. M. in München: Bereits brieflich erledigt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 20. Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 20. Mai 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1 — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Josef Anton Koch's künstlerischer Nachlaß.

Von **Carl v. Lützow.**

(Schluß.)

Der folgende Umschlag (f) führt uns den ersten Cyklus der figürlichen Kompositionen vor, die Illustrationen zum Ossian. Es sind 37 kartonirte Zeichnungen, höchst sauber in Bleistift ausgeführt, einige ganz oder theilweise mit der Feder nachgefahren. „Dieselben waren“, bemerkt Wittmer, „zu einer Prachtausgabe des Ossian für Napoleon I. bestimmt, was aber wegen der Abneigung des Künstlers gegen den Kaiser unterblieb.“ Demselben Gewährsmann zufolge stammen sie aus den Jahren 1799—1801. Mit Ausnahme von zweien der kleineren Gedichte, nämlich Ithona und Colnadona, sind sämmtliche Gesänge darin vertreten, und zwar Fingal mit 7, Comala mit 1, der Krieg mit dem Caros, der von Inisthona, Carthon, Lathmon ebenfalls mit je 1, Temora mit 11, Cathlin vom Clutha, Sulmalla vom Lumon, die Schlacht von Lora, Calthon und Comala, Conlath und Cuthona, Cathloda, Darthula, Carricthura wieder mit je 1, die Lieder von Selma mit 2, Inamorulla, Croma mit je 1, endlich Berrathon mit 2 Blättern. „Nur Wenigen“, sagt R. Marggraff in seiner Lebensskizze Koch's *), „möchte bekannt sein, daß der Italiener Piroli diese Kompositionen in Kupfer gestochen hat. — In den Kriegszeiten kamen jedoch sämmtliche Platten nach Madrid, und seitdem hat Niemand mehr etwas von ihnen gehört.“ Sollten die Platten wirklich verloren sein, so dürften sich, neben den bisher noch unedirten Blättern zum Dante und einigen der landschaftlichen Zeichnungen, besonders diese Bilder zum Ossian wegen ihrer so überaus fein vollendeten und bestimmten Ausführung zur Wiedergabe durch den Stich vortrefflich eignen.

*) Münchner Jahrbücher für bildende Kunst, 1840, 3. Heft, S. 271, wo die Zahl der Blätter jedoch nur auf 36 angegeben wird. E. Förster, Geschichte der deutschen Kunst, 4. Theil, S. 65 spricht von „27 Blättern, die er (Koch) gemeinschaftlich mit Thorwaldsen radierte.“

Mit der folgenden Abtheilung (g) greifen wir wieder zur Landschaft zurück und zwar zu Koch's in diesem Genre meisterlichsten Arbeiten; in erster Linie stehen hier die 24 großen kartonirten Blätter mit italienischen Städtebildern, Ruinen, Wald- und Berglandschaften, worunter namentlich Tivoli, Civitella und Koch's geliebtes Olevano durch herrliche Ansichten vertreten sind. Ein Titane an Kraft, zugleich aber ausgerüstet mit dem Weltordnersinn des Kroniden, wälzt und wirft Koch die wildesten Bergformationen hierhin und dorthin, um sie dann immer von neuem zu schönen, harmonischen Ganzen aufzubauen. Nirgends zeigt sich die Meisterschaft Koch's in der Darstellung weiter, schichtweis emporgegipfelter Bergperspektiven, nirgends der unerschöpfliche Reichthum seiner Gruppirungskunst in hellerem Lichte. Wenn Wittmer diese Blätter „aus Koch's bester Zeit“ datirt, so heißt dies wohl, daß sie dem ersten und zweiten Decennium unseres Jahrhunderts entstammen. *)

*) Bei dieser Gelegenheit bemerke ich, daß in dem vorhin citirten Aufsatz R. Marggraff's, S. 275 ff., im Widerspruche mit Nagler, Müller u. A., erst 1815 als das Jahr der zweiten Reise Koch's nach Rom und 1812 für seinen Fortgang von dort angegeben und aus Briefen belegt wird. Hienach könnte Wittmer's oben in der Note zu 145 beanstandete Datirung des dort besprochenen Skizzenbuches also doch richtig sein.

Nur ein Blatt, Ansicht von S. Constanza und S. Agnese vor den Mauern Roms, trägt außer dieser Bezeichnung des Gegenstandes die (von Wittmer herrührende?) Jahreszahl 1829 und ist weit weniger kräftig und sorgsam ausgeführt. Namensunterschriften fehlen gänzlich. Zwei der Blätter haben historische und genrehafte Staffage. Das eine scheint der erste Entwurf zu einem „Apollo unter den Hirten" zu sein; auf der Rückseite ist eine Gebirgsfestung (die Franzensveste in Tirol?) gezeichnet, ob von Koch's oder von anderer Hand, lasse ich dahingestellt. Das andere, mit Landleuten im Vorder- und Mittelgrunde, ist die einzige Federzeichnung dieses Portefeuille's; alle übrigen Blätter sind mit Bleistift ausgeführt. — Dasselbe gilt von zwei kleinen, auf einem Karton vereinigten Skizzen, mit den wohl auch von Wittmer herrührenden Bezeichnungen: „An der via Appia antica. S. S. Nereo et Achileo in Rom" und „flüchtiger Gedanke in einer Osterie in Gesellschaft ohne weiteres Nachdenken hingeworfen von J. Koch." Beides sind flüchtige Skizzen zu idealen Landschaften, die erste hinten mit Röthel angerieben und gepaust, die zweite mit Kostümstudien auf der Rückseite. — Solche Kostümstudien enthält dieselbe Abtheilung dann auch noch andere, auf vier größeren kartonirten Blättern; es sind meistens italienische Bäuerinnen in der malerischen Tracht von Sonnino u. a. O., ebenfalls in Blei, und mit Beischriften zur Bezeichnung der Farben. Alle tragen Koch's Namen, ob von seiner oder Wittmer's Hand, ist hier wie in anderen ähnlichen Fällen zweifelhaft.

Der folgende Umschlag (h) enthält 30 Blätter biblischer Geschichte, bei denen das landschaftliche Element gänzlich in den Hintergrund tritt. Leider haben wir jedoch nur noch in einem einzigen derselben, nämlich in der mit der Feder nachgefahrenen Originalskizze zu einem „Betlehemitischen Kindermord", des Meisters eigene Handschrift vor uns. Die übrigen 29 Blätter sind von M. Wittmer „in Effekt gesetzt", wie das Inventar sich ausdrückt. Ich fürchte, in diesem „Effekt" ist der höchste Reiz dieser Blätter, der ja, wie bei Skizzen überhaupt, auf der autographischen Unmittelbarkeit und Frische des Vortrags beruht, unwiderbringlich verloren gegangen. 19 der Blätter behandeln Stoffe des alten, die übrigen Stoffe des neuen Testaments.*) Der „Betlehemitische Kindermord" kommt unter den von Wittmer und zwar in Tusche übermalten Blättern in größerem Format noch einmal vor.

Die folgende Abtheilung (i) umfaßt den Schatz der Illustrationen zu Aeschylos und Dante. Es sind im Ganzen 61 Blätter, wovon 6 auf Aeschylos fallen. Die von Letzterem dargestellten Scenen sind: Agamemnon (1 Bl.), Kassandra auf dem Wagen, vor ihr der Chor; — Choephoren (2 Bl.), Orestes neben Pylades, vor dem Grabe des Vaters, den Manen desselben eine Locke weihend; Orestes, von den Erinnyen verfolgt; — Prometheus (1 Bl.), der Held am Felsen, vor ihm die trauernden Okeaniden, zur Linken Hermes, ihn zur Ergebung mahnend; — Perser (1 Bl.), die Beschwörung des Darius; — Sieben gegen Theben (1 Bl.), Schlußscene, Antigone, über des Polyneikes Leichnam wehklagend, Ismene, dem Trauerzuge des Eteokles folgend. Die Figuren sind etwa 8—9 Zoll hoch, mit Blei skizzirt und mit der Feder nachgezogen, wenn auch nicht von der Feinheit und vollendeten Durchführung wie die Blätter zum Ossian, doch nur um so großartiger in der Konzeption. Die Scene aus dem gefesselten Prometheus ist meines Wissens von keinem Künstler gewaltiger und schöner zugleich dargestellt worden, als hier von Koch. — Ueber die 56 Blätter zu Dante kann ich mich kurz fassen, da dieselben in der nächsten Nummer d. Bl. ausführlich besprochen werden. Nur Eines darf auch an dieser Stelle nicht ungerügt hingehen, nämlich die traurige Thatsache, daß der Schwiegersohn Hr. Wittmer uns hier wieder einmal als Koch's „In-Effekt-Setzer" entgegentritt. E. Förster a. a. O., S. 63 erzählt uns ganz harmlos, daß Wittmer im Jahre 1858 beschäftigt war, die „wenig ausgeführten Federzeichnungen" zum Dante „mehr auszuführen und im Stich, bei Manz in Regensburg, herauszugeben." Wer die kostbaren Zeichnungen des Meisters vor sich hat und seine kräftige, wahrhaft klassische Vortragsweise kennt, muß denn doch bestehen, daß dieser saftlose Tuschüberguß des Hrn. Wittmer von ebenso wenig Pietät wie künstlerischer Einsicht zeugt. Glücklicherweise ist nur ein Theil der Entwürfe dem Unfug zum Opfer gefallen. — Nur ein einziges Blatt dieser Abtheilung (Inferno, IV, 27 ff) trägt, soviel ich sehe, die Namensbezeichnung des Meisters. Dasselbe ist frei nach Rafael's „Schule von Athen", mit Benutzung selbst ganzer Gruppen, komponirt.

Der letzte Umschlag (k) umfaßt eine bunte Reihe von 27, an Zeit und Gegenstand verschiedenartigen Blättern, so daß ich mich hier vollends auf das Nö-

*) E. Förster, Gesch. d. deutsch. K., 4. Thl., S. 65 führt, außer diesen neutestamentlichen Zeichnungen, „dreißig Blätter zum alten Testament" an.

thigste beschränken muß. Das Inventar macht folgende Rubriken: Mythologisches: Raub des Hylas durch die Nymphen, Chiron und Achill, Orpheus durch die Mänaden zerrissen, Deianira und Nessus, Bacchus und Silen, Ganymed (Koch's letzte Komposition, als unvollendetes Bild in der Kestner'schen Sammlung) Parisurtheil (1837), Apoll unter Hirten, Herkules mit der Milch der Juno durch Zeus gesäugt; — Christliches: Noah's Opfer, die hh. 3 Könige, S. Georg (Gegend bei Rocca S. Stefano), Boas und Ruth, Rebekka am Brunnen, S. Maria mit den hh. Franciscus und Dominicus; — Historisches: Hofer's Einzug in Innsbruck, Aesop am Brunnen; — Landschaftliches: Jugend-Zeichnung Koch's in Aquarell aus der Schweiz, das Hospiz auf dem S. Gotthard, ebenfalls in Aquarell (1793), Ansicht von S. Maria Maggiore aus der Villa Negroni in Rom, (das Bild besaß Geh. R. Schlosser in Heidelberg), Grotta Ferrata, Gegend aus der Serpentara bei Olevano, S. Maria Maggiore gegen Quattro Fontane in Rom, am Garigliano bei Olevano, Gegend bei Civitella, Landschaft mit einem Vogelsänger. — Es sind dies, mit den obenbezeichneten Ausnahmen, alles Feder- oder Bleistiftzeichnungen von sehr verschiedener Ausführung, bisweilen auf beiden Seiten der Blätter, hin und wieder mit Unterschriften.— Den Schluß macht ein in Bleistift gezeichnetes Porträt Koch's von Wittmer aus dem Jahre 1831. Marggraff a. a. O., S. 283 berichtet, daß das Bildniß von den vorhandenen für das ähnlichste gehalten werde.

So möge denn dieses unschätzbare Besitzthum unserer akademischen Sammlungen hiemit vorläufig dem Studium unserer Künstler und Kunstfreunde herzlich empfohlen sein! *)

Ueber die Landschaftsmalerei.

Ein Vortrag von Josef Feller.

(Schluß.)

Ich will jetzt drei Namen von Landschaftern nennen, deren Vaterländer weit auseinander liegen, die aber als Künstler, im Reiche des Lichtes und der Harmonie der Farbe, zusammentrafen. Es sind Turner, Marko und Rottmann. Alle drei behandelten mit Vorliebe südliche Klimate, alle drei strebten nach Rhythmus in den Linien und schöner brillanter Farbe.

*) Nachträglich bemerke ich, daß auf S. 146, Sp. 2, Z. 8 v. o. die Schlußworte: „nach der Natur" ausgefallen sind.

Turner ist der genialste und fruchtbarste, wenn auch nicht der gewissenhafteste der englischen Landschafter, deren es viele bedeutende gibt, und die leider bei uns wenig bekannt sind. In den heimatlichen Darstellungen seiner ersten Epoche ist er einfach, schön und wahr. Später hing er verschiedenen Schulen an, emanzipirte sich dann von allen, endlich auch sogar von der Wahrheit der Natur. Turner, wie die Mehrheit englischer Maler, besitzt ein großes Wissen. Er hat alle Richtungen der Landschaft verfolgt, und es ist merkwürdig, wie tief er in die Wesenheit des Lichts, in die Theorie des Scheins und der Täuschung von Farbe und Zeichnung eingedrungen ist. Er ist der märchenhafteste und glanzvollste aller Landschafter; nur Schade, daß seine Werke an chemischen und technischen Sünden vor unseren Augen zu Grunde gehen.

Rottmann ist wohl der originellste der großen deutschen Landschafter. Wahrheit, Schönheit des Terrains und der Farbe, sowie die Macht und der Glanz in den Erscheinungen der Tageszeiten und der Luft stellte niemand prächtiger und einfacher dar als er. Obwohl er nur ein Landschafter war, sind doch seine Werke der Stolz und die eigenthümlichsten Schöpfungen seines Landes. Ein Kunsthistoriker sagt von ihm: „Wenn München auch keinen anderen Künstler gebildet und mit einem Wirkungskreis beschenkt hätte als Rottmann, so müßten wir es doch als einen Hauptsitz deutscher Kunst preisen."

Die griechischen Landstrecken, die der einfache Maler, ohne große Kosten, mit seiner Kunst seinem König eroberte und mit seinem Geist so glücklich beherrschte, werden ohne Wechsel bleiben und noch lange zum Ruhme seines Vaterlandes dauern.

Unter die Zahl derer, die genannt werden müssen, wenn man die Besten herzählt, gehört auch unser stiller Landsmann Marko. Wo sind seine Werke, um ihn hieher zu rechnen, wird man sagen. — In alle Winde zerstreut! — Er hat keinen Cyklus zum Ruhme seines Vaterlandes gemalt, wie Rottmann und Preller; auch haben seine Zeitgenossen, wie bei Turner, sich nicht um seine Werke gestritten und große dicke Bände zu seinem Lobe geschrieben. All' dies Glück ist ihm nicht zu Theil geworden. Seine Kunstanschauung ist seinem Vaterlande fremd geblieben, — er glaubte in der Fremde ein Vaterland zu finden. Das erste gab ihm eine Wiege, das zweite ein Grab, was zwischen beiden liegt, hat er sich selbst zu verdanken. Mehrere Gemälde befinden sich in Wien bei seinen Verehrern. Im Bel-

vedere hängt ein Bild von ihm: „Die sieben dürren Jahre“; es ist nicht sein bestes, aber es ist wenigstens das einzige Bild von ihm, was dort zu sehen ist.

Ungleich diesem, durch die ganze Welt bekannt und populär steht. Calame da. Die Welt der Alpen und des Hochgebirgs öffnete erst die neuere Malerei. Der Stoff, so gewaltig ergreifend in der Natur, ist für die Kunst ein sehr sprödes Material. Unter den Vielen, die ihn studirten, sieht man es Calame am meisten an, daß er mit dieser Welt innig vertraut, daß er in ihr geboren ist, in ihr lebt. Im Verständniß der Formen des Gebirges wird ihn niemand übertreffen. Steine, Fels, Eis, Vegetation ist mit Feinheit und wahrer Empfindung dargestellt. Seine Farbe ist bescheiden, der Vordergrund in sein altes Recht eingesetzt und mit Liebe behandelt. Seine Produktivität ist eine für unser Kunstleben unbegreifliche; sein Einfluß auf die Anschauung der Landschaftskunst in der großen Welt war ein weitgreifender durch die bestechende Virtuosität seiner Lithographien.

Die Rechnung, welch' große Masse Geldes durch diese und überhaupt durch ähnliche Kunstwerke aus der ganzen Welt in sein Land geflossen, und wie klein der Werth des verarbeiteten Rohstoffes war, gäbe eine nützliche nationalökonomische Aufgabe, die nicht hieher gehört; — die Ausgaben seiner Zeichnungen stehen noch immer al pari.

Auf dem weiten Gebiet der Landschaftskunst haben wir nur einige wenige Gegenden berührt, nur wenige Punkte in ganz allgemeinen Umrissen skizzirt und einen oder den andern der hervorragendsten Namen als charakteristische Staffage hineingestellt. — Wie es auf so schnellen Reisen zu gehen pflegt, mußten wir vieles Schöne, bloß weil es abseits des Weges liegt, unbesucht lassen wie manche in der Landschaft so hervorragenden Künstler Englands, Frankreichs und Vieles in den verschiedenen höchst verdienstvollen Schulen Deutschlands.

Wenn wir nun betrachten die sinnverwirrende Menge des Geschaffenen, alle die widerstreitenden Richtungen, ferner die in der Neuzeit angewendeten gewaltsamen, schreienden Mittel, um Aufmerksamkeit und Gefallen zu erregen, so stehen uns die Sinne still und unwillkürlich drängt sich uns die Frage auf: wo sind wir? gehen wir vor- oder rückwärts? Wir haben bei den Nachfolgern Claude's und Poussin's zu zeigen versucht, wie tief die Landschaftsmalerei verfiel, als sie den Ernst selbständigen Strebens und Bildens, basirt auf eigenes Erkennen und Anschauen der Natur und ihrer Erscheinungen, verließ und bloß das malte, wozu die Genie's der Zeit die Formel gefunden, die dann äußerlich nachgemacht, ein Modeartikel geworden, der der Menge gefällt, bis er immer mehr outrirt, endlich Eckel erregt, der uns sogar den Genuß der ersten Originale verdirbt. Jede Modeäußerlichkeit, auch die in der Kunst, wird im nächsten Jahrzehnt verlacht, und wir begreifen dann gar nicht, wie doch so etwas nur einmal gefallen konnte. Auch die Jetztzeit ist daran, die Modeäußerlichkeiten der Meister zu karikiren. War die Karikatur Claude's Süßlichkeit und Gedankenlosigkeit, so wird in Kurzem die bloß materielle, technische Nachahmung realistisch aufgefaßter Bilder Rohheit und Gedankenlosigkeit auszeichnen.

Von der Verflachung der Anschauung und dem Nachlassen ernsten Strebens liegt aber die Schuld nicht an den Künstlern allein. Zum Schaffen wirklicher Kunstwerke, denen eine ernste gehaltvolle Idee zu Grunde liegt, und die den Künstler zur Entfaltung all seiner Kraft anspornt, bedarf es der äußeren Anregung. Das Höchste sind Aufträge für die Oeffentlichkeit, Siege in den großen Ausstellungen, wo Länder um den Vorrang ihrer Geister streiten, um den größten Schatz, den höchsten Ruhm, den eine Nation aufweisen kann. In Kurzem beginnt in Frankreich wieder ein solches Turnier, schon sind die Kämpfer aller Länder eingeladen, die Preise bestimmt. — Man verzeihe mir, daß ich hier unser selbst gedenke. Oesterreich, im Materiale der Fähigkeiten den besten Ländern Europa's gleich, kann, darf es sich bei einem solchen Kampfe sehen lassen mit dem Häuflein freiwilligen Landsturmes, zwischen den geordneten, von den Starken zu diesen Kämpfen erzogenen und gewappneten Streitern?

Freilich wird von Vielen die jetzige Kunstepoche der Landschaftskunst zu größeren Aufgaben unfähig gehalten, weil das Ideal mit dem Realismus noch im Kampfe sei. Ohne Umschreibung lautet die Sache so: für unsere, an dem Geiste und an der Form der wahren großen Natur gebildeten Anschauung sind die als einziges Ideal überlieferten Formeln zu enge Dem stellt sich orthodoxe Kunstgläubigkeit entgegen, ohne die es unmöglich ist, in die Pforten akademisch-klassischer Unsterblichkeit einzugehen. Naiv können wir nimmer werden, — und sollte in der höchsten Erkenntniß der Natur keine Poesie liegen? sollte nur in der Lüge das Ideal sein? — Nein, in einfachen großen Zügen schildern die Schriften der Neuzeit die Größe der Natur und ihrer Erscheinungen, und wie nachhaltig und

tief werden wir davon ergriffen, eine Welt voll Gedanken thut sich uns auf; wie verschwinden blos gegen die jetzige Anschauung von Zeit und Raum, und gegen das in die Unendlichkeit gesetzte Leben und Wirken alle Mythen als kleinlich und beschränkt!

Denken wir uns hinaus in die Natur, voll der ungezählten Erscheinungen ihres Lebens. Angefangen von den Dunstschleiern, die am blauen Aether schweben, bis zu den Wolken und Nebeln, die unsere Berge einhüllen, und den Gewitterstürmen, die über Länder hinrasen! Schauen wir die Mannigfaltigkeit des Wassers, von der über Kiesel rinnenden Quelle, dem stillen Teich, bis zum reißenden Strome, dem in Myriaden Schaumwellen zerstäubenden Katarakt, dem von schweren Orkanen aufgewühlten Ozean! — Denken wir uns die Stille des Waldes, der Wüste, der Savannen und hohen Alpenseen — und wieder das ganze Gewühl der Vegetation, die farbigen Flechten, Moose, Kräuter, die schlanken Tannen der höchsten Gebirge, die seidige goldene Palme, die Königin der Pflanzen in den tropischen Ebenen! — Welch' ein Eindruck erwächst, welch' eigenthümliches Leben spricht aus den schattenlosen, grauen, riesigen Wäldern Australien's, aus den kolossalen Urwäldern der Tropen, welch' heiliger Ernst aus unseren Kastanien- und Eichenhainen, düstere Melancholie aus den Föhren auf kahlen, sandigen Hügeln! — Wie zieht die Weite des Terrains unser Auge nach sich, von den Ebenen über Hügel und Berge bis zu den in den Himmel ragenden Eisfirnen, Gletschern, dem verschiedensten Gestein und Fels in tausend Farben und Formen! Dann die Luft, das Licht, die Pracht der Farbe, die all' Diesem Leben und Bewegung gibt, und in alledem wäre nicht Poesie? läge nicht die Größe der idealen Gebilde?

Die bloße Nachahmung der zufälligen Aeußerlichkeiten der Natur gibt uns kein Kunstwerk, die Nachahmung der Aeußerlichkeiten und Mittel selbst der größten Klassiker gibt uns auch keines. In beiden fehlt der freie individuelle Geist, der allein das wahre Kunstwerk schafft. Im ersten Falle sind wir Sklaven des Zufalls, im zweiten Sklaven fremder Formen und Gesetze. Der innere Gedanke, der Geist des Kunstwerkes muß die Form, den Styl hervorbringen, — verkehrt ist's, für den vorher gefaßten Styl, für die vorher studirte Art einen Gedanken zu suchen. — Es gibt nur einen Weg zur Einfachheit und Größe in der Darstellung jedes Dinges, das ist der des Gefühles, basirt auf innerster Erkenntniß des Gegenstandes, wodurch es uns möglich wird, ihn mit dem ihm zukommenden Charakter einfach und frei von Zufälligkeiten darzustellen, es sei Mensch, Baum oder Thier.

Streben wir aus unserem Inneren und aus der ewig schönen Natur, dem nie versiegenden Born aller Meister zu schöpfen, und mögen nie fremde, nicht in uns lebende Gesetze uns in dieser Naturanschauung stören!

Kunstliteratur.

Rafael Santi. Sein Leben und seine Werke. Von Alfred Frhn. v. Wolzogen. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1865. 206 S. 12.

Sz. Der Verfasser bezeichnet im Vorwort als Zweck dieser Schrift „eine kurzgedrängte Uebersicht alles dessen zu geben, was bisher über des Meisters Leben und Schöpfungen Bedeutendes geforscht und geurtheilt worden" und „was jeder Gebildete unserer Tage von Rafael zu wissen wünschen muß." Die Arbeit gliedert sich in zwei Theile. Die Einleitung und die Schlußbetrachtung streben die ästhetische Würdigung Rafael's und die Darstellung der weltgeschichtlichen allgemeinen Bedeutung seiner Kunst an, in den vier anderen Kapiteln werden Leben und Werke des Meisters in kurzen Zügen vor uns entrollt. Wolzogen hat zu seiner Arbeit alle auf Rafael bezüglichen Monographien, aber auch solche Schriften, die nicht ihn allein zum Gegenstande haben, auf das eifrigste benützt *), und versteht es, geistreiche Aussprüche, die sich in den letzteren über Rafael und seine Beziehung zur Kunst im Allgemeinen finden, mit vielem Geschick in den Gang seiner Darstellung aufzunehmen. So sind hier namentlich die von Goethe an verschiedenen Orten niedergelegten Urtheile, Auszüge aus Schelling's Schrift: „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur" und eine Reihe von Sätzen aus Vischer's Aesthetik in dieser Art eingeflochten. In der ausführlich erörterten Frage, auf welche Weise sich in Rafael's Kunst „die Verschmelzung von heidnischem Klassicismus und christlichem Romanticismus vollzogen habe," folgt der Verfasser zumeist den von Gruyer in seiner Abhandlung: „Raphael et l'antiquité" (Paris 1864) in geistreicher Weise entwickelten Ansichten und kommt schließlich zu folgendem Raisonnement: „In der Einheit, die Rafael's griechisches Auge bei seinem christlichen Herzen hervorgebracht, liegt der Bund zwischen überirdischer und irdischer Schönheit, die Ausgleichung von Geist und Materie, die ausgereifte Frucht einer Vergangenheit, welche sich von dieser selbst loslöst, und so zugleich zum ewig wahren, bleibenden Symbol der neuen Zeit wird, die von anderen Ausgangspunkten, von

*) Unter den in den Noten zitirten Abhandlungen wären wir gerne J. D. Falk's Werk. „Kleine Abhandlungen über Poesie und Kunst." Weimar 1803, begegnet, in dem einzelne Rafael'sche Werke mit vielem Geist und Verständniß besprochen werden.

dem der Reflexion, der Glaubensfreiheit, der Selbständigkeit des Geistes einen gleich vollen Einklang des Idealen und Realen in aktueller Wirklichkeit zu erreichen sucht. Vermittelst einer wunderbar harmonischen Naturdisposition umfaßte Rafael die zwei großen Strömungen des Kultur- und Künstlerlebens mit gleicher Hingebung und führte das Entgegengesetzte, das subjektiv in seiner Persönlichkeit so innig verbunden war, in seinen Werken objektiv zu einer Verschmelzung, in welcher die Differenzen, obschon diese Werke bald dem antiken, bald dem christlichen Element angehören, völlig gelöst erscheinen, und aus denen das Allgemein-Menschliche als die Dominante des herrlichen Akkords herausklingt." So wenig man hiegegen einwenden dürfte, so schwer sind Aeußerungen, wie „daß nach Rafael schon der Verfall der Kunst" eintrete, und „immer dürftigere Imitation, Synkretismus und Kunststückmacherei" kommen, daß nach seiner Zeit „die Kunstformen wesentlich die sind, in welchen die Reflexion vorzüglicher Motor ist," mit einer gerechten Würdigung der Kunstschöpfungen des Rubens und Rembrandt einerseits und des Murillo andererseits zu vereinbaren. — In dem historisch-kritischen Theile ließe sich, so sehr die Gesammthaltung befriedigen mag, eine gewisse ungleiche Behandlung aussetzen. An einigen Stellen werden wir durch die trockene Aufzählung von Bildern ermüdet und bei Beschreibung einzelner Stanzengemälde dann wieder durch ein längeres Raisonnement überrascht, welches in den allgemeinen Rahmen nicht paßt. Wenn wir ein längeres Verweilen bei der sixtinischen Madonna vollkommen billigen müssen, so hätten wir gewünscht, daß die Madonna di Fuligno, die Madonna del Pesce und das Gemälde des Burgbrandes, welches in dem wundervollen Ausgleich des schrecklichen Schauspieles durch echt menschliche Scenen einen schönen Gegensatz zu der von unseren heutigen „Realisten" häufig gewählten Auffassungsweise abgibt, einer etwas längeren Betrachtung unterzogen worden wären. Was die Erklärungen der „Disputa" und der „Schule von Athen" betrifft, so hat der Verfasser die von Herman Grimm in den „Preußischen Jahrbüchern" 1864 (wieder abgedruckt in dessen neuen „Essays") hierüber ausgesprochenen Ansichten gänzlich adoptirt, was namentlich in Betreff des zweiten Bildes gewichtige Bedenken hervorrufen muß. Es mag ganz richtig sein, daß die „Disputa" Männer der Kirche darstelle, „welche über die Dreieinigkeit verschiedene Meinungen hegen, die aber dann durch die Erscheinung der göttlichen Trias selbst ihrem Streite entrückt werden, und durch eine höhere Gewalt, als die menschliche Logik, zu dem sie alle vereinenden Resultate gelangen", deßhalb aber kann der Gegenstand des Gemäldes noch immer die Theologie sein, die Rafael eben in ihrem obersten Glaubenssatze repräsentiren wollte. Die Auffassung jedoch, daß in dem bisher „Schule von Athen" genannten Bilde „die Abfassung und Verbreitung der Evangelien" dargestellt sei, läßt trotz manch geistreicher Betrachtung, die Grimm hiefür in's Feld führt, vieles im Bilde ganz ohne Erklärung. Was stellen dann z. B. der auf den Stufen sitzende Mann mit der Trinkschale, und der bis jetzt für Sokrates gehaltene Philosoph mit seinem Anhange vor, da diese doch an der allgemeinen Handlung entschieden keinen Antheil nehmen? Was bedeutet der Knabe, der die Tafel mit den musikalischen Zeichen vorhält? Wie erklären wir uns die herrliche Schulgruppe um den alten Astronomen? Und warum sehen wir dann in den größeren Skulpturen und den Predellendarstellungen nur Gegenstände aus der Antike und gar keinen Hinweis auf das Christenthum? — Was die vom Verfasser nach Müller's Schrift: „Ein Kupferstich von Rafael" (Düsseldorf 1860) dargelegte Ansicht anbelangt, daß dieser Meister wirklich in Kupfer gestochen habe, so dürften hierüber doch noch schlagendere Beweise, als die vorgebrachten, abzuwarten sein. — Noch einige Punkte wollen wir erwähnen, in denen des Verfassers Angaben theils zu berichtigen, theils zu ergänzen wären. Das Bild der Madonna del Passeggio erscheint zweimal angeführt, einmal S. 90 als ein Originalwerk Rafael's, das sich in der Galerie Bridgewater befinden solle, ein zweites Mal, S. 139 als ein Werk, an dessen Konzeption zwar Rafael betheiligt, dessen Ausführung aber von seinen Schülern herrühre, und welches gegenwärtig in der Galerie des Lord Ellesmere aufgestellt sei, während sich in der That nur ein Bild dieses Namens nachweisen läßt, an welchem der Hauptantheil nach Passavant (Rafael III, 167) dem Francesco Penni zugeschrieben werden dürfte, und das aus der Galerie Bridgewater in den Besitz des genannten Lord's übergegangen ist. — S. 139 ist zu bemerken, daß die zweite, Rafael zugeschriebene, hl. Margaretha in der Galerie des Belvedere in dem Kataloge derselben bereits seit einer Reihe von Jahren als ein Werk des Giulio Romano bezeichnet wird. — S. 71 wird von dem Verhältniß Rafael's zu Michelangelo gesprochen und angeführt, daß letzterer, wenn er auch in einem Briefe über Rafael geäußert habe, „was der von der Kunst wußte, wußte er durch mich", dennoch nie sein Genie verkannt habe. Nun ist aber zu bemerken, daß jenes von Ciampi 1834 edirte Schreiben nach Guhl's Nachweisungen (Künstlerbriefe I, 196—98) nie an eine Adresse gelangt ist und nach den von Gaye (Carteggio II, 83) entwickelten Gründen gar nicht von Michelangelo herzurühren, sondern bloß nach Aussagen des Vasari und Condivi zusammengestellt worden zu sein scheint. — S. 140 wird die von Rumohr (Ital. Forschungen III, 129) ausgesprochene Vermuthung wiederholt, die Madonna di San Sisto sei ursprünglich als Prozessionsfahne gemalt worden, während doch die große Unwahrscheinlichkeit dieser Ansicht von Vielen und zuletzt von Hübner (Katalog der Dresdener Galerie, S. 27—29) aus überzeugenden Gründen dargethan wurde. — S. 150 wird gesagt, es lohne sich nicht der Mühe, in die Frage näher einzugehen, ob Rafael in Folge sinnlicher Ausschweifungen oder von einem Fieber dahingerafft worden sei, während S. 151 mit Recht behauptet wird, „es lasse sich bei der idealen Richtung von Rafael's Wesen und seiner bis zum letzten Augenblicke wahrhaft enormen künstlerischen Thätigkeit in keiner Weise annehmen, daß gemeine Wollust die Ursache seines Todes gewesen sei." — Zu erwähnen ist auch, daß der Verfasser, welcher auf S. 117 das im Besitze des Mr. du Boulay in Sandgate befindliche Bild der hl. Cäcilia als eine der besten Kopien nach Rafael's Cäcilia aufführt, von der in den „Recensionen" (1863, Nr. 9) angeregten Vermuthung, jenes Bild könnte ein Original von Rafael's Hand sein oder wäre doch keine Kopie nach dem Bologneser Bilde, nunmehr abgelassen hat. Wir glauben auch zu wissen, daß die damalige Meinungsäußerung des Verfassers von kompetenter Seite sich keiner gün-

stigen Aufnahme zu erfreuen hatte. Wir können nicht schließen, ohne anzuerkennen, daß der Verfasser in der vorliegenden Schrift das von ihm angestrebte Ziel im Ganzen erreicht hat, und sind der Ueberzeugung, daß jeder Leser aus der schönen und gerundeten Darstellung, welche ein reichliches Material übersichtlich und geistreich zu behandeln versteht, in Kurzem einen guten Einblick in Rafael's Geist und Kunst gewinnen werde.

Korrespondenz-Nachrichten.

σμ Paris. (Die Brienen de Grootelindt'sche Bilderversteigerung.) Mit Kunst-Auktionsberichten aus Paris ließe sich, besonders dieses Jahr, ein Wochenblatt ganz bequem anfüllen, wie denn auch mehr als ein derartiges Blatt hier erscheint. Noch war die Pourtalès-Versteigerung nicht zu Ende, so lagen schon, in 185 Kisten wohlverpackt, die Bilder und übrigen Kunstwerke aus dem Palazzo Vendramin in Venedig und anderen Schlössern der Herzogin von Berry am hiesigen Zollamte bereit, und vom Ostermontag an breiteten sich diese Schätze in dem hiesigen Verkaufslokale vor dem schaulustigen Publikum aus. Allein das Ausgekramte entsprach in keiner Weise den gehegten Erwartungen, weder derer, die an den Namen der Besitzerin die Erinnerung an die unvergleichliche Sammlung des Elysée Bourbon (1835 versteigert) knüpften, noch auch derer, die in den letzten Jahren Venedig besucht und nicht versäumt hatten, unter den dortigen Sehenswürdigkeiten den fürstlich eingerichteten und unterhaltenen Vendramin-Palast zu besuchen. Gewaltig ist der Abstand von dem letzteren zu dem Pariser „Hotel Drouot", welches jedem Gegenstande unbarmherzig seinen geborgten Schimmer auszieht und ihn in seiner prosaischen Nacktheit zeigt. Es war denn auch — trotz aller Uebertreibungen und marktschreierischen Anpreisungen des Katalogs, trotz vielfacher Betheiligung solcher, welche nicht Kunstliebe, sondern Pietät in die Versteigerungs-Säle getrieben hatte — es war und blieb das Resultat schließlich ein sehr mittelmäßiges, und auf ein schmerzliches „désappointement" in den hohen Regionen läßt sich ohne große Sehergabe schließen. — Ganz anders verhält es sich mit der in der Ueberschrift erwähnten Sammlung des „weiland Hrn. Guillaume-Thierry-Arnaud-Marie, Baron von Brienen de Grootelindt, Kammerherr Sr. Maj. des Königs der Niederlande, Mitglied der u. s. w. u. s. w., Ritter des u. s. w. u. s. w., Großoffizier u. s. w. u. s. w. — „Klappern gehört nun einmal zum Handwerk"! — welche die Erben des seligen Herrn, der, wie behauptet wird, außerdem höchstens zehn Millionen Gulden hinterließ, sich bewogen fanden, auf den Weltmarkt Paris zu senden, und gegen klingende Münze auszuwechseln. Diesmal hatte die geschäftige Fama mit ihrer großen Trompete beinahe die lautere Wahrheit verkündigt. Die Besucher des Hotel Drouot, so oft gehänselt und bitter getäuscht, sind des Dankes und der Anerkennung voll, sobald nur einmal etwas wirklich Gutes geboten wird. Und wenn einmal die stimmberechtigten und tonangebenden Leiter der öffentlichen Meinung jedem einzelnen Bilde den Stempel der Echtheit und der Vortrefflichkeit aufgedrückt haben, dann steigt der Werth eines solchen Bildes in geometrischer Progression, Dann ändert es auch alsbald seine Natur: aus dem Kunstwerke wird — ein edles Wild, ein Rennpferd, das gewogen und abgeschätzt und schließlich zum Gegenstande zahlreicher Wetten genommen wird. Denn nun ist man sicher, daß am Montag ungefähr dieselbe Welt sich einfinden wird, welche am Sonntag die Rennbahn von Vincennes oder von la Marche belebte, daß diese Welt ihre Gewohnheiten mitbringt und im Wesentlichen dieselben Zwecke verfolgt. Die Sammlung des Baron v. Brienen bestand aus 64 Nummern, wovon die eine Hälfte mittelmäßig, dagegen die andere Hälfte, 32 Bilder, sämmtlich, etwa zwei oder drei ausgenommen, ihrem Rufe entsprachen und in ihrer Art vortrefflich genannt werden konnten. Jedoch läßt sich behaupten, daß nicht ein einziges Bild vom ersten Range sich darunter befand; denn selbst die Landschaft von M. Hobbema, welche mit 90,000 Fr. bezahlt wurde, verdient keineswegs diese Bezeichnung. Das vollkommenste Bild, alles in allem genommen, war eine Landschaft von Both, welche nur 35,000 Fr. aufbrachte. Dagegen wurde ein großes Seestück von Wilh. van de Velde mit 70,500, ein kleiner Hafen bei ruhiger See von demselben, eine wahre Perle, mit 32,000 Fr. bezahlt. Denselben Preis brachte ein Winter von Adrian van de Velde, von der Größe eines Duodezbändchens. Die Ansicht des Marktplatzes einer holländischen Stadt von van der Heyden mit Adr. van de Velde's Figuren, wurden für 62,000 Fr., ein Inneres von Pet. de Hoogh für 50,000 Fr., ein vortrefflicher Phil. Wouverman für 37,000 Fr., zwei Landschaften von J. Ruysdael für 26,000 und für 20,650 Fr. zugeschlagen. Zwei keineswegs vollkommene Viehstücke von Paul Potter brachten 44,100 — 35,100 Fr., ein im Himmel stark angegriffener Winter von A. van der Neer 33,200 Fr., eine reizende Skizze von Rubens 12,000 Fr. Zwei nicht bedeutende Rembrandt'sche Köpfe wurden mit 26,000 und 25,000 Fr. bezahlt. Ein Hündchen von Gerard Dow ging auf 22,000 Fr. Das Außerordentlichste aber der ganzen Versteigerung war wieder, ähnlich wie bei Pourtalès, der Preis, den Meister Franz Hals davontrug, indem ein Brettchen von 18 Zoll Höhe und 14 Zoll Breite dieses für die meisten Liebhaber zu skizzenhaft und mit keck spielendem Pinsel ausführenden Meisters auf 35,000 Fr. getrieben wurde. Allerdings aber bildete dieses Brettchen für künstlerisch gebildete Besucher der v. Brienen'schen Sammlung in Amsterdam einen der in der Erinnerung obenan stehenden Glanzpunkte, und Waagen hat nicht versäumt, in seinem „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen" (II, 84) desselben mit folgenden Worten Erwähnung zu thun: „Diesen (seinen Porträts im Kleinen) schließen sich die sehr seltnen kleinen Porträte in ganzer Figur von einer mehr genreartigen Auffassung an, wie ein Herr, der, sich auf einem Sessel behaglich wiegend, ein leichtes Rohrstöckchen biegt, in der Sammlung des Baron v. Brienen v. d. Grootelindt in Amsterdam. In Auffassung, Zeichnung, kühler Haltung, geistreicher Behandlung, ein kleines Meisterwerk." — Die für die ganze Sammlung gelöste Summe beträgt 974,940 Franken, also mit dem Draufgeld von 5% über eine Million! — — Ich breche hier kurz ab, da ich den kostbaren Raum Ihres Blattes nächstens wieder für einen Versteigerungsbericht in Anspruch zu nehmen haben werde.

S. C. **Weimar.** (Ein Bild von A. v. Ramberg.) Vor einigen Tagen hatte Professor v. Ramberg das große Bild: „Hofhaltung Kaiser Friedrich's II. von Hohenstaufen", welches für das Maximilianeum in München bestimmt ist, vollendet und durch Ausstellung in der großherzogl. Kunstschule dem größeren Publikum zugänglich gemacht. Das Publikum zeigte sich dafür dankbar durch ungewöhnliche Theilnahme und Bewunderung. Die schwierige Aufgabe, eine historisch-denkwürdige Zeit durch Vorführung der Hofhaltung eines Fürsten zur Anschauung zu bringen, hat der Künstler in gelungenster Weise zu lösen verstanden und schon der glückliche Griff, den Ort des Vorganges nach dem Süden (Palermo) zu verlegen, gibt dem Bilde einen Hintergrund, welcher geeignet war, des Künstlers glänzende Befähigung für eine speciell malerische und kostümgeschichtlich treue Darstellung zur Geltung zu bringen. Leben und Handlung verstand der Künstler dem Bilde durch die Wahl des vorgeführten Momentes zu geben; es ist der Empfang einer sarazenischen Deputation, welche dem Kaiser Geschenke des Sultans überbringt. Die Umgebung des Kaisers zeigt alle die bedeutenden Persönlichkeiten, welche die Macht, der Glanz, die Heiterkeit, die wissenschaftliche und künstlerische Bedeutung seiner Hofhaltung herbeizog. Es ist dabei den damals vorwaltenden Eigenthümlichkeiten, zu denen besonders auch das Zusammenstehen der verschiedenen nationalen Elemente gehört, die vortheilhafteste Berücksichtigung gewährt. Die Anordnung des Ganzen zeigt klarste logische Verbindung unter dem Einfluß eines feinen künstlerischen Geschmacks, so daß das Bild, unterstützt von einer meisterhaften Technik und Färbung, den angenehmsten und wohlthuendsten Eindruck macht. Nur hin und wieder wird der einheitlichen Wirkung durch zu starkes Betonen von malerischen Reizmitteln etwas Abbruch gethan, was um so mehr zu bedauern ist, als der Gegenstand an und für sich dem Künstler schon hinlänglich Gelegenheit bot, dem Beschauer Interesse abzugewinnen.

Lokales.

F. H. **Der österreichische Kunstverein** hat, um den gefährlichen Gegner, die schöne Jahreszeit zu bestehen, nebst seinem kleinen stehenden Heere auch eine zahlreiche Landwehr aufgeboten, und überdies noch der ersten Monatshälfte frische Kräfte in's Feld gestellt. Wir nennen vor allem das mehr wissenschaftliche Werk unseres gelehrten Akademikers Dr. Liharzik, das Gesetz der körperlichen Entwickelung beider Geschlechter vom Tage der Geburt bis zum Ausgange des dreihundertsten Lebensmonates, in 24 vom Bildhauer Fr. Müller modellirten Zinkstatuetten dargestellt. — Trombetti's Marmorbüste des großen italienischen Dichters, dessen Andenken in dieser Woche festlich gefeiert wurde, ist mehr durch Zierlichkeit und geduldig sorgsame Detaillirung, als durch charaktervolle Auffassung bemerkenswerth. — Hienach ist zunächst zweier großer Zeichnungen des Tirolers Fr. Schöpfer ehrende Erwähnung zu thun. „Der Zeitstrom" nennt sich das erste Blatt; es zeigt in vielen Gruppen die wichtigsten Momente der Geschichte seit der Herrschaft des Christenthums; „die Walpurgisnacht" das andere, welches den Faustischen Hexensabbat anschaulich macht. Der Künstler beherrscht seine Gruppen zwar nicht vollkommen, aber Phantasie und Formensinn ist ihm reichlich zu Theil geworden. — Das am 15. d. M. ausgestellte Bild von Sigmund l'Allemand: „Die Erstürmung des Königsberges" ist eine Enttäuschung nach der vorzüglichen Zeichnung des Künstlers, welche im v. J. die akademische Ausstellung enthielt. Nichts als ödes Grau im ganzen Bilde. Wie bedeutend erscheint dagegen die Darstellung derselben Aktion von Bleibtreu, deren chromolithographische Nachbildung wir im Museum und im Kunstverein gesehen haben. — Grund in Baden-Baden malt uns mit vielem Geschick ein junges blond-blasses Mädchen gefesselt, im Kerker, und nennt es Gretchen. — Zwei Bilder eines jungen Pensionärs in Rom, K. Schönbrunner, müssen als erfreuliche Beweise eifrigen Studiums genannt werden: „St. Augustin und der Knabe am Meeresstrande" und „aus dem Anachoretenleben." — Franz Schrotzberg, der sich lange von der Ausstellung fernhielt, ist diesmal mit zwei großen Porträts aufgetreten. Durch die hofmännische Auffassung scheint uns der Kopf Schmerling's den festen staatsmännischen Charakter eingebüßt zu haben. Schrotzberg denkt sich diesen Mann offenbar zuckersüß und als die Nachgiebigkeit selbst. Ein in der zweiten Hälfte des Monates zur Ausstellung gelangtes Bildniß der Erzherzogin Annunciata läßt die höfische Tugend des Künstlers wenigstens am rechten Ort interveniren; daß derselbe in der Ausführung des Details genau und gewissenhaft ist, darf nicht erst wiederholt werden. — Unter den männlichen Köpfen wollen wir den von Emil Wertheimstein als bemerkenswerth durch feste Zeichnung und ein gelungenes Kolorit bezeichnen. — Der Hr. Vereinspräsident, Herzog August von Sachsen Coburg-Gotha hat die Ausstellung mit einer ansehnlichen Zahl von Bildern aus seiner Privatsammlung ausgestattet, unter denen wir Guillemin's „aus der Bretagne", die „Sommerlandschaft" von Remi v Haanen, Osw. Achenbach's „heranziehendes Gewitter", Leleux's „Spanische Schleichhändler", und Pettenkofen's „Ungarischer Bauernhof" besonders hervorheben. Seit dem 15. ist ein fein im Ton gehaltenes kleines Thierstück von Fr. Voltz ausgestellt. — Landschaften sind diesmal weniger zahlreich. Bemerkenswerth sind eine „kaukasische Landschaft" von Franken, in der jedoch die Disharmonie der Staffage der Wirkung des Bildes schadet; dann Holzer's „Waldlandschaft" Stademann's „Wintertag" und Bommel's „Börse von Rotterdam." — Zum Schluße weisen wir noch hin auf die Landschaftsstudien von Hoffmann und Otto, auf die mühsame Federzeichnung Becker's nach dem Märchen „Hans und Gretel" und auf das Aquarell von Don Martin: „Inneres der Markuskirche zu Venedig."

Briefkasten der Redaktion: 13—19 Mai: $o\mu$ in Paris, S C in Weimar, F H und S—g hier: Benützt. — "r" in Innsbruck :/: in Bamberg: und F. P. in München: Erhalten — St in Heidelberg: Wird brieflich beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 21. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 27. Mai 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Michelangelo's Medicärgräber.

Von Herman Grimm.

Geheimerath Schnaase hat sich in zwei Juninummern des vorigen Jahrganges d. Bl. gegen meine Auffassung der im Titel genannten Skulpturen ausgesprochen. Durch einen Zufall kamen diese Blätter erst vor Kurzem in meine Hände. Da darin gesagt ist, „bedeutende Kunsthistoriker“ hätten meine Meinung zu der ihrigen gemacht, so muß ich wohl erwidern.

Ich darf die Kenntniß dessen hier voraussetzen, was Geheimerath Schnaase gegen mich vorgebracht hat. Es handelt sich zunächst um den Charakter des Giuliano dei Medici, Herzogs von Nemours.

Geheimerath Schnaase beginnt damit, „Giuliano habe sich in ein bewegtes Geschäftsleben zu finden gewußt“; „es werde ihm Muth und Geschäftskenntniß nicht gefehlt haben; Leo der Zehnte habe ihm, „wie Guicciardini behaupte“, den Thron von Neapel zu verschaffen gesucht, „er müsse deßhalb doch etwas von den dazu gehörigen Herrschereigenschaften besessen haben“. Sicherlich ist das Alles wahr, und nicht blos Guicciardini „behauptet“, Leo der Zehnte habe solche Pläne verfolgt, wir haben Genaueres darüber. Indessen, Giuliano hätte der unfähigste Mensch sein können, die Medicäer würden ihn, wär. es angegangen, bongré malgré zum König von Neapel gemacht haben. Worauf es jedoch hier ankommt, ist nicht, zu ergründen, was Giuliano etwa gewesen zu der und der Zeit, sondern wie er erscheinen mußte nach seinem Tode, Alles in Allem genommen, als runder, fertiger Charakter, als Person, die man in lesbaren Zügen in Marmor verewigte, oder die man in einem Buche mit zwei, drei Worten hinstellen könnte.

Geheimerath Schnaase sagt, Giuliano sei „kein kopfhängerischer Schwächling“, „kein trüber Schwächling“ gewesen. Gewiß war er das nicht; auch findet sich nirgends diese Behauptung, am wenigsten bei mir. Daß ihn Sehnsucht nach Ruhe und eine seltsame Hoffnungslosigkeit niedergedrückt, wird in meinem Buche ausgesprochen. Wenn Schnaase dagegen des Herzogs „offene, empfängliche, liebenswürdige, gesellige Natur“ hervorhebt, ihn als Freund der Gelehrten und Dichter, als Dichter selbst, als freigebig, prachtliebend, gütig und leutselig hinstellt, so liegt darin kein Widerspruch gegen meine Worte. Giuliano entfaltete allezeit den von der politischen Stellung der Familie bedingten Aufwand, und entzog sich überhaupt keiner der ihm von dieser Seite zufließenden Obliegenheiten. Was Geheimerath Schnaase jedoch an speziellen Beweisen hiefür anführt, deutet nicht auf besonderes persönliches Wohlbehagen an bewegter Geselligkeit. Es spricht weder dafür, noch dagegen. Die großen Herren ließen damals Komödien bei sich aufführen, waren Mitglieder zu festlichen Zwecken gebildeter Gesellschaften ꝛc., wie sie es heute sind. Wie heute konnten sie Bälle geben, ohne einen Schritt mitzutanzen oder auch nur einen Augenblick ihre ernsten, weit abseits liegenden Gedanken aufzugeben. Geheimerath Schnaase will auf die von ihm beigebrachten Details glaublich machen, Giuliano's Gedicht zur Vertheidigung des Selbstmordes sei „nur ein Spiel der Phantasie, höchstens einer vorübergehenden Stimmung gewesen“. — Weil in Giuliano's Palast in Rom Theater gespielt ward, und er Mitglied einer florentinischen Künstlergesellschaft war,

die von Zeit zu Zeit tolle Sitzungen hielt? Deßhalb dies erschütternde Gedicht nur eine poetisch-philosophische Fiktion? Und ferner deßhalb, weil noch eine Anzahl anderer Gedichte von Giuliano vorliegen, welche weniger ernsten Inhaltes sind?

Es ist zu bedauern, daß Geheimerath Schnaase von diesen Dichtungen nichts mittheilt. Leider geht mir ihre Kenntniß ab. Ich wußte nichts von den Codices der Laurentiana. Ich hatte mich der Gedichte Giuliano's wegen an eine Stelle gewandt, von der ich eine Auskunft erhielt, die mich beruhigte und wohl beruhigen durfte. Hätte Geheimerath Schnaase Näheres mitgetheilt, so wäre dies ein äußerst schätzbarer Zuwachs des allgemeinen Materials gewesen. Da er sich indessen bescheidet, in seiner Darstellung Giuliano's selbst von diesen Gedichten abzusehen, auch nicht sagt, ob etwa die Jahrgänge zu unterscheiden wären, so bleibt dieser Punkt hier außer Frage und ohne Einfluß auf das Folgende.

Geheimerath Schnaase beschreibt den Lebenslauf des Herzogs, um zu beweisen, wie glücklich er gewesen. „Giuliano's Krankheit", belehrt er uns, „nahm erst in den letzten Monaten eine schlimme Wendung. Im Januar 1515 ging er noch nach Paris, um sich mit Filiberta von Savoyen zu vermählen, die nach dem Berichte eines Zeitgenossen zwar nicht schön, aber liebenswürdig und frommen Sinnes war. Daß diese Ehe eine glückliche war, darf man daraus schließen, daß Ariost an die Wittwe eine umfangreiche Kanzone richtete, in der er ihren Gemahl ihr erscheinen, und sie mit der Hinweisung auf gemeinsame himmlische Freuden über die Zerstörung ihres, mit den wärmsten Farben geschilderten, häuslichen Glückes trösten läßt. Er würde dies nicht gewagt haben, wenn das Verhältniß nicht als ein sehr inniges bekannt gewesen wäre. Im Juni empfing Giuliano in Rom Fahne und Feldherrnstab aus den Händen des Papstes und trat demnächst den Oberbefehl des Heeres an. Hier erst, im Felde, überfiel ihn ein Fieber, welches ihn nicht wieder verließ. Er mußte nach Florenz zurückkehren, lag hier längere Zeit krank und ließ sich endlich im Vorgefühl des nahen Todes in die Badia von Fiesole bringen, wo er im März 1516 starb".

Passavant in seinem „Leben Rafael's" läßt Giuliano sogar als Oberkommandanten der päbstlichen Truppen einige glückliche Feldzüge in der Lombardei ausführen. Geheimerath Schnaase nennt seine Quellen nicht, (die Feldzüge verdankt er wohl Passavant?) spricht jedoch aus, wie ich, „ohne neu entdeckte Inschriften und Urkunden" eine andere Version des Lebens und des Charakters Giuliano's zu geben suche. Ich bediente mich allerdings nur des gewöhnlichsten historischen Materials, wie Nardi, Varchi und Vasari es liefern, und wie es ausreicht.

Giuliano dei Medici ritt mit Tagesanbruch des 9. Januars 1515 (wie Lionardo da Vinci sich als Notiz aufgeschrieben hat) von Rom ab, um in Savoyen eine französische Prinzessin zu heirathen. Wie es damals mit ihm bestellt war, wissen wir nicht, bald genug aber nicht zum besten, „perchè il sopradetto Giuliano dopo l'aver menato la moglie in Fiorenza era già ammalato d'una tarda e lunga mallatia", erzählt Nardi.

Geheimerath Schnaase läßt ihn dagegen nun zu Felde ziehen. Wie sehr wäre ihm zu wünschen, gewesen, er hätte sich dort erst ein Fieber geholt. Allein Lorenzo dei Medici ging statt seiner, „perchè Ginliano sopravenutagli lunga malattia era rimasto a Firenze." So Guicciardini Buch XII, Kapitel 4, dessen Behauptungen Geheimerath Schnaase selbst gelegentlich Glauben schenkt. Von Feldzügen Giuliano's ist überhaupt, soweit meine Quellen reichen, nichts aufzufinden gewesen.

Er war es, der 1512 in Mantua die Expedition gegen Florenz veranlaßte, bei der er dann eine bedeutende Rolle spielte, im Gefolge jedoch des spanischen Oberbefehlshabers, und, wenn er nicht etwa Prato erstürmen half, worüber nichts vorliegt, kaum in der Lage, einmal den Degen zu ziehen.

Sollten sich diese Feldzüge vielleicht in der Kanzone Ariost's finden? Auch diese ist mir nicht bekannt gewesen, wie ich eingestehen muß; dagegen Anderes.

Man weiß, daß Giuliano im Begriffe stand, sich anderweitig zu vermählen. Die Wahl seines Bruders zum Papste ließ diese Ehe jedoch als zu gering erscheinen, sie wurde aufgelöst, obgleich man sie eigentlich schon als perfekt geworden ansah, und Filiberta von Savoyen war die neue Braut, eine ebenso geschäftsmäßige Acquisition wie die Krone von Neapel, wäre diese zu erreichen gewesen. Geheimerath Schnaase hat eine besondere Vorliebe für Giuliano's Ehe mit Filiberta, er spricht mit solcher Sicherheit darüber, daß man sich versucht fühlen könnte, Ariost's Leichencarmen unter die historischen Quellen einzureihen. Indessen es wäre eine Ungerechtigkeit gegen Nardi, so zu verfahren, der, ein anerkannt zuverlässiger und zugleich diskreter Mann, der die Dinge immer am liebsten verschwiege, wenn sie bedenklich werden, und gar nicht aus Furcht oder Schmeichelei, sondern weil ein natürlicher Takt ihn dazu bewegte,

mit folgenden Worten Giuliano's eheliches Verhältniß berührt: „ebbe poca conversazione colla sua donna, perchè egli tosto infermò, e lungamente stette ammalato.“ Dies würde nun freilich Filiberta vielfach Gelegenheit geboten haben, sich liebenswürdig und fromm zu beweisen, hätte auch wohl Ariost das Recht gegeben, Giuliano seiner Witwe erscheinen zu lassen und ihr himmlische Freuden in Aussicht zu stellen, wäre aber trotzdem nicht gerade das, was Geheimerath Schnaase bei seiner Darstellung vor Augen gehabt zu haben scheint.

Welcher Art Giuliano's Krankheit gewesen, sagt Nardi nicht; Varchi aber deutet es an: la quale infermità mai conoscere si potette, e si dubitò di veleno.“ Leider lassen mich Kollektaneen und Gedächtniß hier im Stich, so daß ich die Stelle nicht hersetzen kann, welche klar mittheilt, welcher Art dies veleno gewesen, ein Gift, an dem damals die halbe Welt litt und dem auch Lorenzo dei Medici kurze Zeit darauf, nach ebenso kurzer Ehe, zum Opfer fiel.

(Schluß folgt.)

J. Koch's Zeichnungen zu Dante's göttlicher Komödie.

Von Leopold v. Straznicki.

Wir stehen hier vor einer Reihe höchst bedeutender künstlerischer Erzeugnisse. Es äußert sich in denselben nicht etwa ein Künstler, der auf eine ihm gewordene Aufforderung oder von gewissen Schönheiten einer Dichtung erfaßt, einige Momente derselben zu illustriren unternimmt, sondern eine hohe, künstlerische Kraft, die sich mit aller Liebe und Innigkeit in die Gebilde eines großen Genius vertieft, das Verständniß derselben sich zur Lebensaufgabe, ja zur wahren Lebensfreude macht und demgemäß die Gestalten der dichterischen Phantasie mit Staunen erregengendem Leben, mit der größten Treue und mit dem freudigsten Behagen vor uns hinzaubert. Hören wir, mit welcher Lust Koch an das Schaffen dieser Werke ging: „Hauptsächlich bearbeite ich die göttliche Komödie von Dante“ — schreibt er am 3. Mai 1805 von Rom aus an einen Freund in Deutschland[1]) — „dies kolossale Gedicht ist meine Erholung in trüben Stunden, es gibt keine Sache, mit der ich mehr sympathisirte als mit diesem sublimen Dichter, dessen Sprache die des Donners ist“, und zwanzig Jahre später an denselben, aus Rom d. 12. November 1825[2]): „Das ganze Gedicht der göttlichen Komödie ist christliche Allegorie, folglich für die grandioseste Kunstdarstellung gemacht. So lange ich in Rom bin, habe ich mich damit beschäftigt, selbst jeden Gesang in Zeichnung dargestellt, besonders die Hölle und, wie ich glaube, furchtbar genug.“

L. Schorn, welcher die meisten der uns jetzt in der Sammlung der Wiener Kunstakademie vorliegenden Zeichnungen bereits in Rom gesehen, spricht sich darüber mit der größten Bewunderung aus.[3]) „Was sie bezwecken, sagt er, erreichen sie in einem seltenem Grade der Vollkommenheit. Koch begreift den Staatsmann und Politiker im Dichter, und seine Leistung wird zum rein historischen Bilde, der tiefe philosophische Ernst, welcher die Künstler der früheren Epoche, wie Sandro Botticelli's Stiche und Clovio's Miniaturmalereien bei ihren Darstellungen zu Dante's göttlicher Komödie charakterisirt, fehlt ihm keineswegs; aber die Aeußerung desselben ist eine von jenen verschiedene, eine an sich viel plastischere, und dabei den wirklichen Lebenswahrheiten entnommen. Welche Vorgänger Koch fast ein Leben hindurch zum Studium gehabt, mit welchem Ernst er sich an ihnen herangebildet, sieht man aus der unzähligen Menge nackter Körper in den gewagtesten Stellungen, deren Zeichnung und Behandlung der besten Zeit des XV. und XVI. Jahrhunderts anzugehören scheinen. Es geht ein kräftiger Sinn durch diese Arbeiten, welche weder die Anforderungen der Naturwahrheit, noch die einer kunstgerechten edlen Komposition vergessen, mit Geschmack das Widrige mildern und die Episoden dem Hauptgegenstande in klarstem Verstehen unterordnen und harmonisch untereinander verschmelzen.“

Wir glauben das Dante-Jubiläum nicht würdiger mitfeiern zu können, als indem wir unsere Leser auf diese merkwürdigen Zeichnungen hinweisen und besonders schöne Blätter näher beleuchten. Im Ganzen sind, wie neulich bereits bemerkt, 56, theils größere, theils kleinere Federzeichnungen zur Hölle und zum Fegefeuer aus Koch's Nachlaß in das Eigenthum der Akademie übergegangen. Von diesen haben vier: „Die Darstellung der Hölle im Allgemeinen“, „Dante's Traum und Errettung durch Virgil, „der Eingang in das Purgatorium“,

[1]) Neuer Nekrolog der Deutschen 1839, S. 120—45.

[2]) An demselben Orte. [3]) „Kunstblatt“, Jahrgang 1846 Nr. 6. Siehe auch Faber's „Konversations-Lexikon zur bildenden Kunst“, Artikel: Dante, und Förster, „Geschichte der deutschen Kunst.“

und „die Bestrafung der sieben Todsünden im Fegefeuer" den von dem Künstler in der Villa Massimi in Rom ausgeführten Freskogemälden zu Grunde gelegen[4]), der „Eingang in das Fegefeuer" erschien auch als Kupferstich in guter Nachbildung; „Dantes Traum" und drei andere Darstellungen: „Die Ueberfuhr der Verdammten durch Charon", „der Streit um die Seele des Guido da Montefeltre" und „die Strafe der Tyrannen" wurden von Koch selbst radirt und herausgegeben, können aber den Vergleich mit den Originalen nicht aushalten. Alle übrigen 49 Zeichnungen sind dem größeren Publikum ganz unbekannt und harren einer Nachbildung und Veröffentlichung noch entgegen.

51 Blätter sind den Darstellungen aus der Hölle gewidmet und gerade in diesen, die seinem Naturell so ganz zusagten, zeigt Koch seine volle Meisterschaft. Er ist selbst Dichter, Meister jeder Form und so ganz Herr über den Stoff, daß es ihm gleichgiltig erscheint, ob er denselben aus der Wirklichkeit nimmt, oder ihn in seiner Phantasie bilden muß. Ueberall beherrscht ein großartiger, tiefbezeichnender Gedanke das Ganze. Dabei verräth sich die genaueste Kenntniß des Gedichtes, das uns vollständig vor die Augen gerückt wird. Beinahe jedes Blatt knüpft durch irgend eine Darstellung an den Inhalt des vorhergegangenen an, nicht selten weiß uns eine Zeichnnng einen oder zwei Gesänge in ihrer fortlaufenden Handlung in der gelungensten Weise in Ein Bild zu bringen. Und um den dichterischen Absichten nach jeder Seite hin gerecht zu werden, ist der Künstler überall bemüht, die vorgeführten historischen Persönlichkeiten nach den bestüberlieferten Bildnissen wiederzugeben.[5]) Koch's Darstellungen zu Dante's Hölle sind auch wohl die gelungensten Versuche, die gemacht wurden, des Dichters Gestalten in's Leben zu rufen. Doré's Zeichnungen zur Pariser Ausgabe des „Inferno" sind rein auf äußerlichen Effect berechnet, die klein gehaltenen Figuren treten gegen die landschaftliche Ausstattung ganz in den Hintergrund, außerdem werden die Intentionen des Gedichtes öfter völlig mißverstanden. Dagegen läßt sich den Flaxman'schen Umrissen ein feineres Eingehen auf den Inhalt der Dichtung und ein schöner Formensinn nachrühmen. Allein aus den Koch'schen Zeichnungen spricht ein viel gewaltigerer Geist und machen diese neben Flaxman's leicht hingeworfenen Skizzen den Eindruck von Gemälden. Unmittelbar nach Koch ist jedoch Bonaventura Genelli zu nennen, der in seinen Umrissen zu Dante's Komödie einige Scenen aus der Hölle (im Ganzen 16) mit großer Virtuosität zur Darstellung gebracht hat.[6])

Wir gehen nun auf einzelne Koch'sche Darstellungen über. Gleich das erste Blatt, welches den ganzen Inhalt der Hölle in einem übersichtlichen Bilde vorführt, zeigt eine seltene Fülle der Phantasie. „Minos, zähnefletschend, gürtet sich mit seinem Schweife, um dem Sünder den ihm bestimmten Höllenkreis zu bezeichnen. Da ist die Wollust, durch die Windsbraut hinauf und herabgerissen; da hält der Geiz, der Wucherer, seinen Geldsack an die Brust gedrückt; der Heuchler, in goldener Kutte, steht vor Minos, um seinen Ausspruch zu vernehmen; eine Kupplerin bekommt von einem gehörnten Teufel die Knute; ein Vielfresser wird von Cerberus angepackt. Gauner, Räuber, Tyrannen erleiden furchtbare Strafen; Feuerregen, Hagel- nnd Schneegestöber geben dem Bilde eine schreckliche Färbung. Phantastische Teufelslarven sind zahlreich zu sehen, auch Charon mit seinem Nachen. Zuletzt kommen Dante und Virgil auf Geryon, dem Sinnbilde des Betruges, geritten."[7]) — In der nächstfolgenden Zeichnung sehen wir Dante's Traum, seine Flucht vor den drei Thieren und die ihm Rettung bringende Erscheinung Virgil's auf einem Blatte dargestellt. Mit den einfachsten Mitteln übt dieses Bild eine mächtige Wirkung aus. Besonders rührend ist die abwehrende Bewegung Dante's gegen die Thiere und der um Hilfe flehende Blick, mit dem er auf Virgil herabsieht. — Später treffen wir Dante und Virgil vor der Höllenpforte; Ersterer liest, tief ergriffen die furchtbare Aufschrift, hinten erblicken wir die Schaar der Feigen, einer Fahne nachlaufend, und Charon, am Ufer des Acheron anlandend.—Gleich darauf Charon's Schiff, dicht angefüllt mit den Seelen der Verdammten, die mit ihrem Schreien und Geheul die Luft erfüllen, Charon mit hochgeschwungenem Ruder auf einzelne Sünder einschlagend, Dante selbst, von all' dem Jam-

[4]) Siehe A. Hagen, „Geschichte der Kunst in unseren Tagen" I. 168. und Marggraff in den Münchner „Jahrbüchern für bildende Kunst" 1840 3. Heft pag. 279. Eben daselbst pag. 283—9 eine Nachbildung des Eingangs in das Purgatorium von Unger mit einer ausführlichen Erklärung der hier zur Darstellung gekommenen Scenen.

[5]) Nagler's „Künstlerlexikon": Artikel Koch.

[6]) Pinelli's 65 Illustrazioni zum Inferno sind uns leider nicht zugänglich gewesen. — Einzelne Scenen aus der Hölle sind auch dem kürzlich verstorbenen Baron Emler in seinen drei großen Darstellungen zur Komödie gelungen. —

[7]) So Koch's eigene Worte in einem Schreiben an dem oben angeführten Orte.

mer überwältigt, ohnmächtig am Boden hingestreckt. — Der Vorhölle sind zwei Darstellungen gewidmet. Auf der einen sehen wir seitwärts auf einem Vorsprung Dante und Virgil in den Limbo hinabsehend, im Hintergrunde des Blattes das siebenfach umgürtete, hell erleuchtete Kastell, den Aufenthaltsort der tugendhaften Helden des Alterthums, vor demselben die Dichter Horaz, Ovid und Lukan, mit Homer an der Spitze, welche Dante und Virgil entgegengehen. Im Vordergrunde links eine Schaar Männer, Frauen und vor der Taufe verstorbener Kinder, in denen das freud- und leidlose Leben der Bewohner der Vorhölle mit einer eigenthümlich lieblichen Wehmuth geschildert wird, rechts Christus' erhabene Gestalt, der Adam und Eva und die Erzväter und Patriarchen aus der Vorhölle wegführt. Die andere Darstellung führt uns in das Innere des Schlosses. In einer prachtvollen Architektur erscheinen uns die Heroen des Alterthums in drei verschiedenen Gruppen, in der Mitte die Dichter mit Homer, rechts die Philosophen und Lehrer der Menschheit mit Aristoteles, und links die Staatsmänner und Krieger mit Julius Cäsar an der Spitze; ganz einsam an eine Säule gelehnt steht Saladin's Gestalt, die einzige, die nicht der alten Zeit angehört. Eine große und ernste Komposition, die ein genaues Studium Rafael's und Michelangelo's bekundet und namentlich an die Anordnung in der „Schule von Athen“ mehrfach erinnert. [8])

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Palliser, Mrs. Bury, History of Lace. London, S. Low, Son and Marston. 1865. 8.

J. F. Nicht leicht kann man ein Buch mit mehr Vergnügen in die Hand nehmen, als dieses, nicht leicht eines, dessen äußere Ausstattung so sehr dem Inhalt angemessen wäre. Was kann es Feineres, Zarteres geben von Arbeiten der Menschenhand, als diese Spinnwebgebilde, bei denen die eigentliche Kunst, was schöne Zeichnung betrifft, gar wenig in Frage gekommen ist und die dennoch Jahrhunderte lang Mann und Weib um ihrer Feinheit willen leidenschaftlich gereizt haben! Gerade so zierlich, so gefällig, so sauber bietet sich uns dieses Buch in seiner Ausstattung dar. Druck und Papier sind tadellos und nicht besser zu wünschen. Was die Holzschnitte betrifft, mit denen das Werk auf das reichlichste ausgestattet ist und die theilweise farbig, in Roth, Blau und verschiedenen Tönen von Braun gedruckt erscheinen, so sind sie von so außerordentlicher Feinheit und ebenso außerordentlicher Sauberkeit der Behandlung, daß uns der Xylograph wie der Drucker gleich bewundernswürdig erscheinen. Wir müssen aber ebenso auch den Zeichner loben, der vermuthlich mit dem Xylographen nur eine Person war, da beides, Zeichnung wie Schnitt, mit dem gleichen Verständniß eines Kenners gearbeitet ist. Mit größter Treue und Geschicklichkeit sind die verschiedenartigen Manieren der Technik wiedergegeben und der Kenner vermag, gerade wie am Original, so auch an diesen Abbildungen zu erkennen, was Klöppel- oder Nadelarbeit, was Appliqué u. s. w. ist. Die kleinen Unregelmäßigkeiten des Netzgrundes, kleine Fehler und Unfertigkeiten, das Alles ist mit eben soviel Treue wie Verständniß wiedergegeben. Nicht minder ist anzuerkennen, wie von den verschiedenen Manieren des Holzschnittes allemal die am besten entsprechende mit feinem Gefühl herausgefunden ward. Kurzum, die künstlerische Ausstattung ist durchaus musterhaft.

Wir können aber auch nicht umhin, was den Inhalt betrifft, der geehrten Verfasserin, nicht weil, sondern obwohl sie eine Dame ist, unseren Respekt zu bezeigen. Der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Notizen, welche dieses Buch auf mehr denn vierhundert Seiten bringt, sind erstaunlich, wenn man ungefähr weiß, was vorher darüber bekannt und gedruckt war. Die gewöhnlichen Geschichtsbücher oder technischen Sammelwerke wissen wenig davon zu erzählen, und die Verfasserin mußte sich daher nach abseits fließenden Quellen umsehen. Wie die reichlichen Citate beweisen, hat sie die ältere Reise- und Memoiren-Literatur fleißig studirt; sie hat die Kunstkabinete durchforscht, besonders die Kupferstichsammlungen, und zeigt sich vertraut damit; sie war an den Stätten der Spitzenfabrikation, und hat dort nicht bloß den gegenwärtigen Stand der Dinge untersucht, sondern die Traditionen gesammelt; in den Gemeindebüchern der kleinsten Orte, wie in den Staatsarchiven, hat sie Forschungen angestellt, oder gute Freunde und freundlich willige Beamte — wie das ja auch wohl für andere Gelehrte geschieht — haben es für sie gethan. Die ältesten Notizen des Orients wie der lateinischen Schriftsteller sind ihr so wenig entgangen, wie sie die allerneuesten noch zu benützen verstanden hat. Wir wollen nur Eines erwähnen. Das Buch ist gegen Ende des vorigen Jahres erschienen und seine künstlerische Ausstattung muß schon lange vorher in Arbeit gewesen sein. Dennoch finden wir bereits des österreichischen Museums und der dort ausgestellten Spitzen und Spitzenbücher von Artaria und Hauslab gedacht, obwohl dieses Museum erst Ende Mai desselben Jahres eröffnet worden und sein Katalog erst Mitte Juni erschienen ist.

Wenn wir in irgend Etwas die weibliche Hand erkennen, oder vielmehr die männliche vermissen, so ist es in der Anordnung und Verarbeitung des reichen aufgesammelten Stoffes. Die Verfasserin hat keine Seite vernachlässigt, von welcher ihr Gegenstand irgend interessant erscheint, sie faßt die technische, die kommerzielle, die kulturgeschichtliche, die künstlerische Seite, alle zusammen in's Auge, aber sie scheidet den Stoff nicht oder macht ihn nicht übersichtlich nach diesen Gesichtspunkten. Ihr äußerer Plan ist der, daß sie, nachdem sie

[8]) Von dieser Zeichnung sind zwei Exemplare vorhanden, von denen das eine mehr ausgeführt ist, auch ist in der Stellung der Personen und in der Architektur Manches geändert.

kurze Bemerkungen über Stickereien und durchbrochene Arbeiten des Alterthums und des Mittelalters einleitend vorausgeschickt hat, der Spitzenfabrikation geographisch von Land zu Land, von Ort zu Ort folgt. So führt sie uns von Italien und den Nachbarstädten zu den Niederlanden, zu Spanien, zu Frankreich, nach dem Erzgebirge und über die norddeutschen durch französische Emigranten gegründeten Fabriken nach Dänemark und Schweden, endlich nach England, welchem, als ihrem Heimatlande, die ausführlichste, aber durchaus nicht parteiische Darstellung zu Theil geworden ist. Auf diesem Wege werden in den einzelnen Kapiteln ohne viele Verbindung die zahlreichen Notizen zusammengestellt, wie sie sich gerade auf Land und Ort beziehen. Nur bei Frankreich und England werden die kulturgeschichtlichen Kollektaneen in einiger chronologischen Ordnung vorausgeschickt.

Aber auch die Trennung zwischen diesen beiden Ländern hätte vermieden werden können. Denn die Spitze als Tracht und im sonstigen Gebrauch war beständig der Mode unterworfen, und die Mode war immer eine und dieselbe durch alle Länder der modernen Civilisation. Es konnten also alle jetzt durch das ganze Buch zerstreuten und für die Kostüm- und Sittengeschichte so äußerst interessanten Notizen an einen Faden gereiht und dadurch das anziehendste Gemälde geschaffen werden; wir wären dann um einen ausgezeichneten Beitrag zur Kulturgeschichte reicher geworden.

Eine ähnliche Verarbeitung und Zusammenstellung hätten wir vom Standpunkte der Kunst in Bezug auf das Ornament gewünscht. Es ist allerdings richtig, daß die Spitzenmuster in der Beschränkung, welche ihnen durch die Technik geboten ist, weit zäher in ihrem Bestehen sind. Dieselben Muster haben sich oft, fast wie Erbstücke, Menschenalter hindurch in derselben Familie erhalten, so daß eine Person ein langes Leben hindurch nur ein einziges Muster zu arbeiten hatte. Dennoch ist auch hier der Wandel des Geschmacks erkennbar, und er ist ziemlich gleichmäßig in Italien, wie in den Niederlanden, im Erzgebirge, in England und Frankreich. Auch folgt er in seiner Weise der allgemeinen Entwickelung des Ornaments, beginnend mit den mehr geometrisch-regelmäßigen Mustern des sechzehnten Jahrhunderts und dann hinübergehend in die barocke Ornamentation der Zeit Ludwig's XIV. und in das Rococco, bis es in neuerer Zeit naturalistisch geworden ist. Die Verfasserin gibt auch hin und wieder Andeutungen hievon und die Abbildungen geben uns Belege dazu, aber es findet sich das Eine wie das Andere so zerstreut, daß der Leser sich selbst die Zusammenstellung machen muß.

Durch eine mehr systematische Anordnung des ebenso reichen wie interessanten Stoffes hätte gewiß das ausgezeichnete Buch noch um ein Gutttheil gewonnen.

Korrespondenz-Nachrichten.

.// Bamberg. (Süddeutscher Vereins-Ausstellungs-Turnus.) Am 7. und 8. d. M. waren Abgeordnete der Kunstvereine von Augsburg, Bamberg, Fürth, Hof, Nürnberg, Regensburg, Stuttgart, Wiesbaden und Würzburg in den altehrwürdigen Räumen des Albrecht Dürer-Hauses in Nürnberg versammelt, um über die Ausdehnung des bereits seit einer Reihe von Jahren bestehenden süddeutschen Ausstellungs-Turnus, welchem bis jetzt bloß die Städte Bamberg, Fürth, Regensburg, Wiesbaden und Würzburg angehörten, eingehende Berathungen zu pflegen. — Dieselben ergaben unter der Leitung des für den bisherigen Bestand des Turnus so angestrengt thätigen Vorstandes des Regensburger Vereines, Bauinspektor Sauer, höchst erfreuliche Resultate, und ich beeile mich, Ihnen dieselben im Wesentlichsten mitzutheilen. — Die Vereine von Augsburg und Nürnberg (Albrecht Dürer-Verein) traten dem Turnus bei, die Vereine von Hof und Stuttgart behielten sich ihre Erklärung vor; doch ist ihr Beitritt nicht unwahrscheinlich. Die zu veranstaltende Ausstellung ist eine durch das Kalenderjahr permanente; als Aufgabsorte für die auszustellenden Kunstwerke wurden Regensburg, Augsburg und Wiesbaden bestimmt; die näheren Ausstellungsbedingungen werden durch den Kunstverein zu Regensburg, welches zum Vororte des Turnus erwählt wurde, in den gelesensten Tagesblättern und Kunstzeitschriften noch besonders bekannt gemacht werden. — Zunächst soll eine größere Betheiligung der Künstler bei diesen Turnusausstellungen angestrebt werden, und es dürfte nur im Interesse dieser Herren liegen, sich hiebei nicht nur in vermehrter Zahl, sondern auch mit größeren Werken zu betheiligen. Nach einer gemachten Zusammenstellung werden in den nunmehr verbundenen sieben Vereinen nicht nur von den Vereinen selbst, sondern auch von Privaten jährlich Kunstwerke im Werthe von nahezu 16,000 fl. angekauft, gewiß eine bedeutende Summe, welche diesen Cyklus zu einem hoch beachtenswerthen Markt für die Künstler machen muß. Dazu kommt noch, daß mehrere Vereine Ankäufe nicht nur zur Verloosung, sondern zur Gründung einer ständigen Sammlung machen, und daß die Resolution gefaßt wurde, die betreffenden Magistrate anzugehen, jährlich eine bestimmte Summe zur Vermehrung der städtischen und Kunstvereins-Galerien zu verwenden, welchem Ersuchen gewiß günstige Bescheide zu Theil werden. Auch sollen zur Ermöglichung der Ausstellung bestimmter, besonders hervorragender Werke Prämien an die Meister oder Eigenthümer, — wenn solche verlangt werden, — bezahlt werden. Am Schlusse der Verhandlungen wurde auch der Wunsch ausgedrückt, daß sämmtliche Vereine der Verbindung für historische Kunst wenigstens mit je einer Aktie beitreten möchten. — Wir empfehlen diesen Ausstellungs-Turnus den Künstlern dringend. Sie werden auf demselben ein dankbares kunstliebendes Publikum finden, welches die genügenden Mittel besitzt, die Kunstwelt zu unterstützen.

r Innsbruck. (Kunstausstellung. Plattner und Brunner. Architektur.) Unser Kunstverein kündigt für den August eine Ausstellung mittelalterlicher Kunstwerke an und fordert zu Einsendungen aus Tyrol auf. Private besitzen allerdings noch Manches, das Meiste wurde aber längst schon auf unnatürliche Weise vertrödelt. Leider trifft in dieser Beziehung unseren Adel mancher schwere Vorwurf; er fordert zwar, daß man seine Stammbäume respektire, verschlenderte jedoch manchen schönen Familienbesitz. Wir könnten Kavaliere nennen, die auch jetzt noch merkwürdige Burgen der Verwüstung

durch den Pächter überlassen oder historische Denkmale daraus entfernen oder verkaufen. Da darf man noch von Glück reden, wenn sie das Museum zu Innsbruck erwirbt. — Unser Magistrat hat heuer kein Geld, um mit Plattner wegen der Vollendung seines großen Freskencyklus auf dem Friedhof abzuschließen; dafür erhielt derselbe den Auftrag, für einen Privaten eine Grabarkade auszumalen. Wörndle wird heuer seine Station al fresco vollenden, leider ein mißlungenes Werk, das durch die Nonchalance des Künstlers, den die Sparsamkeit des Magistrates nicht entschuldigt, weit unter jeder Erwartung blieb. — Von Hans Brunner ist eine schöne Landschaft, „Meran" ausgestellt; trefflich ist die Lichtwirkung durch die Rebenlaube. — Josef Unterberger gibt uns eine Gebirgsgegend, „Sölden im Oetzthale"; das Bild zeigt gelungene Partien, besonders tüchtig ist der Naderkopel mit seinem Gletscher gemalt. Leider vergiftet ein giftgrüner Baum im Vordergrunde den schönen Hintergrund. — Für das heurige Jahr scheint die Bauthätigkeit in unserer Stadt zu ruhen; es läßt sich gerade nicht behaupten, daß bis jetzt viel Vorzügliches zu Tage kam.

Kleine Chronik.

Das Bildniß Dante's, welches in den vierziger Jahren an der Kapellenwand des Palazzo del Podestà (Bargello) zu Florenz aufgefunden und vor einigen Jahren von der Londoner Arundel Society in Farbendruck herausgegeben wurde, ist aus Anlaß des eben begangenen Dichterjubiläums von dem italienischen Kupferstecher Professor Antonio Perfetti in Kupfer gestochen worden.

Das zweite Modell zum Berliner Schillermonument, welches Reinhold Begas vor Kurzem der betreffenden Kommission zur Begutachtung vorgelegt hat, ist bei derselben wiederum auf Bedenken gestoßen. So hat man besonders die Schreibestellung der Figur und ihr Schwanken zwischen Gehen und Stehen als zu genrehaft bezeichnet. Wie man hört, soll der Künstler zu einem dritten Modelle veranlaßt werden, welches diesen Einwendungen Rechnung trägt.

Der Dom und das Schloß zu Meißen sollen auf Anordnung des Königs Johann von Sachsen einer gründlichen Restauration unterzogen und namentlich das letztere seiner früheren Bestimmung entsprechend wiederhergestellt werden. Die Arbeiten am Dom leitet Professor Arnold, die an der sogenannten Albrechtsburg Oberlandbaumeister Hänel. Als architektonischen Beirath hatte die sächsische Regierung den Wiener Dombaumeister und Oberbaurath Friedrich Schmidt zu Ostern nach Meißen berufen, um über die Schäden der beiden Bauten und über das Maß der beabsichtigten Restauration sein Gutachten abzugeben.

Auf Schloß Fontainebleau wird soeben eine neue Gemäldegalerie angelegt, welche vorläufig 95 Nummern umfaßt. Die Stoffe der Bilder sind ausschließlich der Geschichte des erinnerungsreichen Schlosses entlehnt.

In Oldenburg hat man den Bau eines neuen Museums begonnen, welches zugleich ein Denkmal für den verstorbenen kunstsinnigen Großherzog August sein soll und nach diesem den Namen Augusteum erhielt. Das Gebäude soll die bisher zerstreuten Sammlungen von Gemälden, Skulpturen, Kupferstichen, Münzen, Medaillen, Pasten und sonstigen Antiquitäten in sich vereinigen. Das nöthige Kapital ist schon zum größten Theil vorhanden. Die Bauleitung wurde dem Bremischen Architekten Klingenberg übertragen.

Der Landschaftsmaler Julius Rollmann ist am 30. v. M. in Düsseldorf gestorben.

Lokales.

Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste, vulgo älterer Kunstverein, ist diesen Monat mit seiner ersten heurigen Kunstausstellung vor das Publikum getreten. Wer die bescheidensten Ansprüche macht, wird in diesem kleinen leichten Sommerkunstverein an einigen ganz netten Aquarellen von Franz Alt, einigen Albumblättern in Bleistift und einer Auswahl der unschuldigsten Thier-, Wald- und Genre-Stücklein von Hansch, Halanska, Wolfram, K. Schwenninger u. A. sein stilles Vergnügen finden. Das zum Vereinsblatt für nächstes Jahr gewählte Bild von Fr. Sturm, „Der Sommer" ist ein Beispiel für den bekannten Satz, daß Allegorie und Naturalismus unvereinbare Dinge sind, und insofern vielleicht für die Anmerkungen eines ästhetischen Lehrbuches nicht unbrauchbar. Welche Künste dieser Verein übrigens „befördert", ist uns wieder einmal nicht klar geworden.

In Käser's Kunsthandlung (früher Stammler und Karlstein) ist seit einigen Tagen ein sehr interessantes Bild von A. H. Dieffenbach: „Vorabend zur Hochzeit" unentgeltlich ausgestellt. Das Bild verräth in seiner ganzen Haltung den Jünger von Knaus und ist wie so manche Werke dieses Meisters, dem rheinhessischen Bauernleben entlehnt, in dessen farbenhelles, heiteres Dasein Dieffenbach sich mit wahrer Lust versenkt zu haben scheint. Die Feinheit und Sorgfalt der Behandlung verrathen in jedem Zug den tüchtig durchgebildeten Künstler. Nur in einer Kardinaltugend, nämlich in der anspruchlosen Einfachheit, kann derselbe sich nicht mit Knaus messen. Sein Reichthum der Phantasie artet noch in eine gewisse Ueberfülle von allzu fein berechneten Details aus und auch dem bisweilen mit fuchsigen und bläulichen Tönen durchsetzten Kolorit fehlt es an der vollen harmonischen Einheit. Ganz vortrefflich ist der ebenfalls ausliegende Barin'sche Stich. Er ergänzt gleichsam die angedeuteten Mängel des Bildes. — In derselben Handlung ist uns denn auch die Mandel'sche „Madonna della Sedia" zum ersten Mal vor Augen gekommen. Wir können das Lob, das dieser Arbeit von Berlin aus gespendet worden ist, nur vollkommen bestätigen. Sie übertrifft selbst die höchstgespannten Erwartungen.

Das österreichische Museum für Kunst und Industrie feierte am 21. Mai den Jahrestag seiner Eröffnung. Die Gesammtzahl der Besucher hat im ersten Jahre nahezu 97,000 Personen betragen. Neu eingetroffen sind in den letzten Tagen

folgende Gegenstände: Eine silberne Trinkkanne mit Email und eine reichverzierte silberne Thora, Arbeit des achtzehnten Jahrhunderts, beide Eigenthum des Hrn. v. Sichrowsky; ferner eine Anzahl feiner Bijouterie-Gegenstände vom Ende des sechzehnten oder Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, welche Frl. Sophie Göllner aus Siebenbürgen zur Ausstellung eingesandt hat; dann zwei Schalen und eine feine Silberarbeit, ebenfalls aus Siebenbürgen, Geschenk der Fr. Finanzräthin Ernestine Schlosser; eine prachtvolle Schale mit dazu gehöriger Gießkanne von vergoldetem Silber aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, Eigenthum des Grafen Herberstein; eine Reihe von chinesischen Porzellanvasen und ein florentiner Mosaikbild, Eigenthum des Grafen Schönborn; endlich die von der Decke der Schatzkammer herabgenommenen Majoliken aus den Fabriken von Gubbio, Pesaro, Urbino, Norditalien und Holland. Unter den modernen Gegenständen heben wir hervor: Eine Anzahl Photographien nach gothischen Möbeln von Dr. F. Bock; eine größere Anzahl Gegenstände von Hrn. Grafen Eltz; den beim diesjährigen Rennen vertheilten Damenpreis von Breul und Rosenberg, ein trinkhornförmiger Pokal nach Zeichnung des Architekten v. Rinklake; endlich das im Auftrage des Kaisers gemalte Bild der Seeschlacht bei Helgoland von J. C. B. Püttner. Ueber die Bibliothek des österr. Museums, welche von Fachleuten vielfach benützt wird, ist soeben der erste Katalog ausgegeben worden.

Ingenieur- und Architekten-Verein. In einer der letzten Plenarversammlungen des Ingenieur- und Architekten-Vereins erstattete Architekt C. Tietz den Bericht des Komités, welches den Entwurf einer neuen zeitgemäßeren Bauordnung ausgearbeitet hatte. Das Komité hat bei seinen Arbeiten sowohl auf das vom Baurath Essenwein aus Graz eingesendete Elaborat, als auch auf die Bauordnungen anderer Städte Rücksicht genommen und sich bei der Ausarbeitung der einzelnen Paragraphen des Entwurfs an die Reihenfolge der Paragraphen der Bauordnung gehalten. Von den 76 Paragraphen der letzteren blieben 34 unverändert, 42 wurden theils geändert, theils in neuer Fassung dem Entwurfe einverleibt, so daß viele von den rigorosen Vorschriften der alten Bauordnung, namentlich die auf die Güte der Baumaterialien, die Mauerstärke, die Dimensionen der Schornsteine, die Höhe der Gebäude im Verhältniß zur Straßenbreite rc. rc. bezüglichen, in einem freieren, den jetzigen Verhältnissen entsprechenderen Geiste abgefaßt wurden, ohne daß hiebei die erforderliche Rücksichtnahme auf Stabilität, Feuersicherheit und Sanität außer Acht gelassen worden wäre. Die Versammlung beschloß, den Entwurf einer eingehenden Berathung zu unterziehen und die Schlußfassung desselben vorzunehmen.

Der Maler Griepenkerl malte jüngst im Hause des Hrn. Moritz Todesco an der Ringstraße den Liebesdichter Anakreon, eine schöne Komposition eigener Erfindung, an die Decke des Konversationssaales.

Gustav Gaul führt für den Tanzsaal des vorgenannten Bankiers eine Anzahl von Bildern in Tempera aus. Für die Decke des Saales ist bestimmt, als Randkomposition, der Zug des Bacchus mit der von ihm gefundenen Ariadne, von reichem Gefolge begleitet; dann vier Einzelfiguren, die Jahreszeiten vorstellend. Mit diesen letzteren Bildern in Bezug steht ein Kinderfries an den Wänden. Hier erscheint, unter dem Frühling, Amor als Dichter und Musiker, auf einem Brunnen sitzend, die Lyra in den Händen; Venus und Psyche, Heiterkeit und Melancholie umgeben ihn. Ein Dichter, der sich den Lorbeer pflückt, einer, der vom Pfeil bedroht wird, die bildenden und dramatischen Künste vervollständigen diese Abtheilung des Frieses. Hieran reiht sich eine heitere Meeresfahrt, der Triumphzug von Amor und Venus, den Bezwingern der Elemente. Diana mit ihrem Jagdgefolge stellt den Herbst vor, und Amor, als Prinz Karneval, den Winter. Den Zug des Letzteren eröffnet Jokus mit dem Kommandostabe der Fröhlichkeit, mit der Schellenkappe und Maske. Vor dem Ziegengespann des Gottes musiziren Amoretten, tanzende Liebesgötter folgen dem Herrn, den Zug schließt ein katzenjammernder Satyr.

Die Villa Kratzer in Döbling wird mit Fresken geschmückt. Komposition und Ausführung dieser Malereien hat der Maler Griepenkerl übernommen.

Der Bildhauer Mitterlechner arbeitet an den Modellen für die von der Nordbahn-Direktion bestellten fünf Statuen, welche im hiesigen Bahnhof am Praterstern aufgestellt werden sollen.

Neubauten. Der noch im Bau begriffene Mitteltheil des Nordbahnhofes schreitet jetzt der Vollendung entgegen. An den oberen Stockwerken sind bereits die Gerüste entfernt. Größere Arbeiten bleiben nur noch im Inneren des Gebäudes auszuführen. Die Personenhalle für die Abfahrt ruht auf granitenen, 16 Fuß hohen Säulen, deren Schäfte je aus einem Blocke gearbeitet sind; die Basen und Kapitäle bestehen aus Salzburger Marmor. Die Säulen der Stiegenhäuser sind aus Wöllersdorfer Stein gemeißelt; sie werden soeben marmorirt. Auch die Stiegengeländer sind aus Stein. An den Gewölben der Halle werden gegenwärtig die Malerarbeiten ausgeführt. — Am Wilhelmspalast wurde bereits mit dem Aufbau der Façade begonnen. Dieselbe bekommt durchweg eine Bekleidung von weißem Marmor. Man bewundert allgemein an den bereits versetzten Blöcken die Feinheit der Profilirungen und die Sauberkeit der Technik. — Der Bau des Opernhauses geht schleunigst von Statten. Bloß die Loggia an der Vorderfaçade ist noch zurück, weil die Steine der sie rückwärts haltenden Pfeiler verzögert wurden. Das Ganze kommt unzweifelhaft noch in diesem Jahr unter Dach. — Noch weiter sind der Palast des Erzherzogs Ludwig Viktor und das akademische Gymnasium gediehen. Hier dürfte wohl noch dieses Jahr mit den Dekorationsarbeiten im Inneren begonnen werden. — Auch im Privatbau herrscht eine enorme Thätigkeit. Besonders am Parkring, sowie am Rudolfsplatz und Franz-Josefs-Kai reiht sich Zinspalast an Zinspalast.

Briefkasten der Redaktion: 20—26. Mai: S—g und F. H. hier: Benützt. — ομ in Paris: Erhalten. — F. P. in München: Beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 22. — Vierter Jahrgang.

Wien. — 3. Juni 1865.

Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland $1^1/_4$, $2^1/_2$, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Michelangelo's Mediceärgräber.

Von Herman Grimm.

(Schluß.)

Es hat etwas Unheimliches, zu lesen, wie in den letzten Augenblicken des Herzogs, als er schon das Bewußtsein verloren, was Nardi mit der ausdrücklichen Angabe erzählt, es sei erst dann und nicht früher geschehen, Zauberer nach Fiesole geholt wurden, deren Cerimonien Rettung bringen sollten. So starb er. Das einzige Kind, das er hinterließ, war der schöne, talentvolle Ippolito, der Sohn einer Edelfrau in Urbino, aus früheren Zeiten.

Und nun bedenken wir: diese zarte, mehr auf's Geistige gerichtete Natur, nach so viel Wechselfällen des Lebens auf die Höhe endlich gehoben, die der arbeitende Ehrgeiz der Familie für ihn aufgethürmt, von ihr weiter blickend noch zu höherem Aufsteigen, und mitten darin gepackt von einem unbarmherzigen Schicksale, das ihn unerbittlich stufenweise zum Abgrund zog, der endlich sein Grab ward. So lautet das Sonett, das ich in diese jammervollen Zeiten setzte:

„Und Feigheit sollt' es sein, dem letzten Schlage
Des Elends zu entflieh'n, das furchtbar droht?
Vor dem mich nichts bewahrt, und das den Tod
Erwünscht macht, da zu leben solche Plage!

Feig wär' ich, wäre mir die liebe Zeit
Das höchste Gut. Nur leben, ruft ihr, leben!
Und traut euch nicht, dem Tod euch hinzugeben,
Der so getreu von Allem doch befreit.

Nein, sterben! besser, daß ein edler Geist,
Statt seh'nden Aug's das Ende abzuwarten
Des Fraßes, den er selbst dem Schicksal bietet,
Mit einem Ruck sich seiner Macht entreißt.
Was wißt ihr, in des Lebens sonn'gem Garten,
Von Qualen, die die Sonne mir erbrütet?

O, wenn ihr glühtet
Gleich mir, euch dünkte schon das Sterngefunkel
Zu blendend, ihr verlangtet tief'res Dunkel!"

Bemerkt sei, daß ich am Schluße dieses Gedichtes (das ich jedoch in meinem Buche nicht übersetzt habe, und hier zum ersten Male gebe) einige Bilder gebraucht habe, die sich im Originale nicht finden. Die Stärke der italienischen Sprache liegt in einer Harmonie der Worte, deren musikalischer Fall sehr oft den Gedanken erst Wärme und Farbe, und dadurch einen Zuwachs von Inhalt verleiht. Es bedarf eines Ersatzes für das, was ihre Sätze, einfach mit deutschen Sätzen vertauscht, einbüßen würden. Deshalb ist es fast geboten, Bilder an Stelle der Gedanken zu setzen, wobei man freilich, wie auch ich hier, Gefahr läuft, nicht die richtigen zu wählen. Doch hoffe ich die Haltung des Sonettes gewahrt, und es somit treu wiedergegeben zu haben.

Es ist ja möglich, daß Giuliano dergleichen nur als Spiel dichterischer Phantasie gedichtet habe, aber kein Vorwurf kann den treffen, der es im Anblick seines Geschickes als den Ausdruck wahrhaftiger Verzweiflung ansieht. Denn auch das steht dem nicht entgegen, daß er sich den Tod nicht gab, vielmehr langsam auslöschte. Er hätte vielleicht gewünscht, den Muth zu haben, freiwillig sich „dem treuen Tode zu vertrauen", der im

Dezember 1515 bereits sicher erwartet wurde und dann noch monatelang auf sich warten ließ.

All' dies mußte in meinem Buche auf einige Worte eingeschränkt werden. Und so auch, was über seinen Charakter im Allgemeinen zu sagen war. Die von Giuliano reden, erwähnen sein Grübeln, sein nachdenkliches innerliches Wesen. „Attendendo molto alle cose filosofiche e manimamente alla alchymia," sagt Vasari; „di sua natura inclinato alla religione e curioso investigatore delle cose future", Nardi. Ehrgeizig war er wohl. An die Krone von Neapel glaubte er, weil ein Mönch, mit dem er geheime divinatorische Praktiken trieb, sie ihm prophezeit. Ein Politiker aber war er nicht. Daß dem Herzoge von Urbino zu seinen Gunsten das Herzogthum entrissen würde, (eine für die damalige medicäische Politik nothwendige Annexion) litt er nicht, aus alter Dankbarkeit. Ausgleichende Milde waltete, so lange er Florenz regierte.

Und nun, wenn ein solcher Mann über seinem Sarge in Marmor dargestellt werden sollte, und wenn zwischen zwei Statuen zu wählen ist, von denen eine das Bild ruhiger Weisheit zeigt, nach Vasari's eigenen Worten, die andere aber stolze Wildheit verkörpert, ebenfalls Vasari's eigener Ausdruck, darf da, selbst wenn Vasari die Namen anders beilegt, nicht an eine Verwechslung geglaubt werden? Ich halte diese Annahme für so geboten, daß, sie nicht wenigstens aufgestellt zu haben, mir kaum zu entschuldigen schiene.

Vasari widerspricht sich offenbar selbst. „Vi son fra l'altre statue, sagt er, que' due capitani armati, il pensoso Lorenzo nel sembiante della saviezza, — l'altra è il duca Giuliano si fiero." Wer aber sollte je Giuliano „fiero" nennen? Alles, nur dies nicht. Und wer Lorenzo „pensoso" und „nel sembiante della saviezza?" Wenn wenige Worte gewählt werden sollten, Giuliano zu schildern, so waren es diese letzteren und wenn ein einziges Lorenzo charakterisiren kann, so ist es fiero. Ueber diesen ist hier nichts weiter zu sagen. Seine Eigenschaften sind zu penetrant, als daß sie zu verkennen oder zu bemänteln wären. Geheimerath Schnaase beruft sich auf Ammirato, um ihn einen Tyrannen zu nennen.

Indessen Geheimerath Schnaase faßt die Statuen selbst ganz anders auf. In derjenigen, von der Vasari das Wort „pensoso" braucht und „sembiante della saviezza", sieht er eine „scharfe, energische Konzentration und Ueberlegung, die der That unmittelbar vorhergeht; eine Zurückgezogenheit, die ehrgeizige Pläne ersinnt". In der andern, von der Vasari „fiero" sagt, erkennt Geheimerath Schnaase „etwas Friedliches, Vertrauensvolles, kriegerisch Unbewehrtes." „Warum, fragt er, soll dieses edle, geistreiche Haupt auf Schlachtenlärm lauschen? Es könnten freundlich empfangene Gäste mit anregendem Wechselgespräch sein, nach denen es sich hinwendet."

Diese neue Erklärung stellt Geheimerath Schnaase der meinigen gegenüber. Er hofft dabei nicht auf allseitige Zustimmung. Denn solche Deutungen hätten immer „ihr Subjektives."

Er scheint zu übersehen, was er eigentlich gethan hat. Ich hatte gesagt, Vasari habe die Namen verwechselt, sie stimmten zu seinen eigenen Deutungen der Statuen nicht. Geheimerath Schnaase dagegen hält die Namen aufrecht, läßt Vasari aber die Deutungen vertauschen. Geheimerath Schnaase spricht es nur nicht aus und stellt die Lage der Dinge so dar, als sei, was ich in den Statuen gesehen, nichts als meine subjektive Anschauung. Er erwähnt Vasari's gar nicht.

Es wäre Eins möglich. Geheimerath Schnaase könnte „pensoso" etwa mit „Hintergedanken hegend", „saviezza" etwa mit „politischer Schlauheit", „fiero" etwa mit „soldatischem Habitus" übersetzt und sich darauf hin mit Vasari im Einklange geglaubt haben. Allein dies widerspräche zu sehr dem allgemeinen Sprachgebrauche, um nicht einer Bemerkung wenigstens werth gewesen zu sein. Und so bleibt nur die Annahme, Geheimerath Schnaase habe sich, wie bei Nardi, Guicciardini, und Varchi, so auch bei Vasari zu sehr auf sein bloßes Gedächtniß verlassen. Alles Uebrige erledigt sich demnach von selbst. Sollte es jedoch nicht so scheinen, so wäre es vielleicht gut, etwaige Bedenken in diesen Blättern weiter zur Sprache zu bringen. Es würde dadurch für die Frage eine Art Abschluß möglich werden.

J. Koch's Zeichnungen zu Dante's göttlicher Komödie.

Von Leopold v. Straznicki.

(Schluß.)

Eine besonders reiche und schöne Darstellung ist der Kreis der Wollüstigen. Welche Menge von eng verschlungenen Paaren, wie liest man den Schmerz in diesen Gesichtszügen, und wie leicht und anmuthig sind

doch die Bewegungen! Wie trefflich ist auch die Gruppirung in dem unteren Theile des Bildes, und die Zusammenstellung von Achilles, Paris und Helena, Dido, Kleopatra und Semiramis! Aber vor Allem schön und ergreifend ist die Erscheinung von Paolo und Francesca, deren Worten Dante mit Andacht lauscht. Fürwahr, inniger und beredter könnten die Worte der Dichtung nicht interpretirt werden. — In dem Kreise der Schlemmer ist die Scene, wo Virgil dem Cerberus eine Hand voll Erde in den Rachen zu werfen in Begriff steht, von großer Wirkung und die Darstellung eines Schlemmers im Vordergrunde von unübertrefflicher Lebenswahrheit. — Der Kreis der Geizigen und Verschwender[9]) führt uns eine große Zahl vorzüglich charakterisirter Köpfe vor; nur ist aus der Zeichnung nicht klar, daß erstere die Steine an sich halten, letztere dieselben von sich werfen wollen. — Mit entschiedener Entrüstung sehen wir Dante in der folgenden Darstellung den hochmüthigen und gewaltthätigen Filippo Argenti, der sich an das Schiff klammert, in dem Phlegyas Dante und Virgil über den Styx führt, in den sumpfigen See zurückstoßen. — Ein Bild voll tragischer Größe ist die Darstellung des Kreises der Ketzer. Farinata erhebt sich mit edlem Stolze aus dem einen Sarge und steht Dante fragend gegenüber; hinter ihm ragt aus einem zweiten Sarge das bekümmerte Gesicht des alten Cavalcanti hervor, der sich mit ängstlichem Blicke nach seinem Sohn umsieht.[10]) Die Landschaft mit den zahllosen rauchenden Särgen macht einen magisch düsteren Eindruck. — Eine hochpoetische Darstellung ist „den Gewaltthätigen gegen sich selbst gewidmet." Obgleich die Strafe der Selbstmörder der Wiedergabe durch die Kunst zu widerstreben scheint, so hat sich der Künstler hier doch meisterhaft zu helfen gewußt. Wir sehen ein dunkles, wild verwachsenes Gehölz, in dem die grausen Harpyen hausen, um die Martern der Verdammten durch ihre Bisse zu vermehren; im Vordergrund einen knorrigen Baumstumpf, von dem eben Dante einen Zweig abgebrochen. Es ist der Geist Peter de Vineis, des Kanzlers Kaiser Friedrich II.; sein Körper ist ganz in Gezweig verwandelt, nur der obere Theil so gebildet, daß wir in ihm die Gesichtszüge eines Mannes erkennen können, die vom tiefsten Schmerze durchhaucht, in klagende Vorwürfe gegen Dante auszubrechen scheinen. Dante und Virgil stehen lebhaft ergriffen vor ihm. Seitwärts werden die durch das Gehölz fliehenden Spieler von Hündinnen verfolgt. — Eine Gestalt von herrlicher Zeichnung ist die des Gotteslästerers Kapaneus. Der Hohn, mit dem er gegen die Gottheit losbricht, ist eben so trefflich wiedergegeben, wie die Erschütterung Dante's.[11]) Von großer Innigkeit ist die Darstellung, wie Brunetto Latini im Feuerregen voll des freudigsten Erstaunens auf seinen Schüler Dante zueilt, und von einer merkwürdigen Lebendigkeit die Gruppe der drei Sodomiten Guidoguerra, Rusticucci und Tegghiaio, wie sie im Feuerregen um Dante herumtanzen. — Auf dem nächsten Bilde hat der Künstler in einer flüchtigen Skizze eine Reihe von aufeinander folgenden Darstellungen glücklich zu vereinigen verstanden. Wir sehen an dem einen Ende Kapaneus, ihm folgt die Scene mit Brunetto, dann die mit den genannten Sodomitern, dann weiter, schon am Ende des Kreises der Gewaltthätigen und dem Kreise der Betrüger zunächst, die Schaar der Wucherer mit ihren Geldsäcken und vielen Wappenschildern, an dem anderen Ende schließlich das Ungethüm Geryon auftauchen, auf dessen Rücken Dante und Virgil die weitere Fahrt in die Tiefe antreten sollen. Gleich darauf erblicken wir sie auf diesem grausen Ritte, Geryon treu nach des Dichters Phantasie gebildet, Dante von großer Angst bedrückt, unter ihnen die Menge der Kuppler, von Teufeln gepeitscht. — Unter den Darstellungen der Leiden der Verdammten in den Malebolgien heben wir vor Allem hervor: die Strafe der bestechlichen Beamten und die der Diebe. Die große Menge nackter Figuren, die Vollendung der Zeichnung, die namentlich auch in den Verkürzungen glänzend zu Tage tritt, die energische Wiedergabe der teuflischen Gestalten[12]) und der Thiere, die außerordentliche Lebendigkeit in der Handlung und das Walten einer unerschöpflichen Phantasie geben uns ein Bild von so packender Gewalt, daß wir im Einzelnen geradezu an Michelangelo erinnert werden. In dem ersten Bilde zeigt uns wieder der Künstler ein Beispiel von seinem Geschicke, mehrere Darstellungen auf ein Blatt zu bringen. Man sieht zuerst oben Dante und Virgil in die Malebolgia hinabsehend, dann Dante, der vor den ihn bedrohenden Dämonen hinter einen Felsen flüchtet, wäh-

[9]) Auch von dieser Zeichnung sind zwei Exemplare in der Sammlung, die jedoch in der Anordnung keine Verschiedenheiten zeigen.

[10]) In der Darstellung des gewaltigen Eindrucks, den Farinata's Rede auf Dante hervorbringt, hat Genelli in demselben Bilde Koch wohl übertroffen.

[11]) Wir meinen von den zwei Darstellungen desselben Gegenstandes die größere. [12]) In der Darstellung der Teufel hat auch Genelli eine außerordentliche Meisterschaft entwickelt.

rend Virgil dem Malacoda den Zweck ihrer Mission eröffnet, dann über die Brücke hinschreitend, die Schaar der zehn Teufel, die Dante und Virgil geleiten. In der Hauptdarstellung sind dann die einzelnen Fakta entrollt. Zuerst ein Teufel, der eben im Begriffe steht, einen Beamten aus Lucca, dessen Füße auf seinen Schultern liegen, während der Kopf nach rückwärts herabhängt, möglichst rasch in die Bolgia hinabzuschleudern. Seitwärts Giampoli, der seinen Kopf unvorsichtigerweise zu sehr aus dem Pechsee erhoben, und den nun mehrere Teufel bei den Haaren über den See herausziehen und festhalten.[13]) Oberhalb des Sees selbst zwei Teufel, die über das bald darauf erfolgte, durch die Schuld des einen veranlaßte Entschlüpfen des Giampoli in den heftigsten Streit gerathen sind, so daß ihre Flügel schon vom Pech ergriffen werden.[14]) — In dem Bilde der Wahrsager, deren Köpfe zur Strafe dafür, daß sie nach vorwärts zu sehen glaubten, nach rückwärts gedreht sind, hat der Künstler alles erreicht, was aus den widerstrebenden Motiven zu machen war. — Von großer Wirkung ist das Bild der Heuchler, und namentlich der ersten Figur unter ihnen. Man fühlt es hier klar, welche furchtbare Anstrengung und welchen Schmerz das Tragen dieser bleiernen, von Außen vergoldeten Kutte dem Träger verursachen muß.[15]) — Eine Darstellung von packender Lebenskraft ist der Streit eines Teufels mit dem hl. Franziskus um die Seele des Guido da Montefeltre. Ersterer ist über den Todten, dessen Gesichtszüge tief in sein schlechtes Herz sehen lassen, hinübergebeugt, und beweist dem hl. Franziskus mit grinsender Lache, daß zufolge des schlechten Rathes, den Montefeltro dem Papst Bonifaz VIII. ertheilt, nach einfacher Logik dessen Seele ihm gehöre. Franziskus scheint, schmerzlich bewegt, dies zuzugeben. Im Hintergrunde die ganze Klerisei, die zum Leichenbegängniß des Verstorbenen festlich aufgezogen kommt. In der Höhe ein Teufel, der den herabschwebenden Engeln den Grund seiner Erscheinung nachweist.[16]) — Von großer Energie sind die Gestalten der Riesen, die den Kreis der Verräther bewachen. — In der Darstellung der Scene, wo Dante den Grafen Ugolino und den Erzbischof Ruggieri erblickt, ist die Wiedergabe der schrecklichen Handlung im Gedichte schicklich vermieden, und wir sehen nur, wie Ugolino indem er Ruggieri gewaltsam niederdrückt, auf Dante's Frage antwortet. — Eine ungemein ergreifende, aber doch schöne und einfache Komposition ist Ugolino's und seines Sohnes entsetzliches Ende. „In einer flachen Nische sitzt der Vater, neben ihm am Boden auf einer Treppenstufe sterbend der Sohn, von der Ermattung des Todes erfaßt, der den Schmerz bereits überwunden hat. Vor dem Alten knieend der jüngste Sohn (Anselmuccio), mit einer Hand auf dessen Schulter; wie flehend jeder Zug des Gesichtes! Stehend, aber aufgestützt, weil ihn der Fuß nicht mehr trägt, ebenfalls den Blick auf den Vater gerichtet, der dritte Sohn. In keinem der noch lebenden das Vorherrschen der thierischen Qual — in allen dreien der noch nicht erloschene Funke der Liebe; nur Gaddo's Leiche am Boden trägt jene Spur der erbarmungslos zuerst die Seele hinmordenden Todesart, alle Merkmale des Hungerkrampfes, dessen Gewalt den Knaben am heftigsten ergriffen, am raschesten getödtet.[17]) Versteinert, verstummt und thränenlos starrt der Vater vor sich hin und beißt in seine, an die Lippen gepreßte eigene Hand, — der ungeheure Ingrimm läßt ihn die Körperleiden nicht empfinden, ihn vernichtet die Pein seiner Kinder.“ [18])

Aus dem Fegefeuer hat sich Koch nur fünf Darstellungen gewählt, da ein näheres Eingehen auf die einzelnen Kreise seinem Wesen ferner lag. Hier ist Genelli in seinen Darstellungen aus dem Purgatorium unserem Künstler vorangeeilt. Nichts destoweniger ist auch Koch Einiges ganz besonders gelungen, so Dante's Traum von dem Adler, wo jener, eine außerordentlich edle Figur, mit aller Sehnsucht dem über ihm schwebenden Traumgesicht zu folgen strebt. Und von einem stillen Frieden, ja einer wahren Seligkeit durchhaucht ist der Eingang in das Purgatorium mit dem Schiffe, das die ankommenden Geister trägt, die mit frommer Andacht einen Psalm singen. Die vielen Seelen aus allen Ständen und Altern (unter ihnen der Sänger Casella) folgen alle der gleichen Stimmung, der ebenso Dante und Virgil, die vor dem Eingangsthor knieend dargestellt sind, gehorchen. Die Gestalt eines schönen

---

[13]) Giampoli erscheint auch noch in einem eigenen Blatte. [14]) Der Kampf der Teufel auch vorzüglich bei Genelli. [15]) Die gleiche Darstellung ebenfalls bei Genelli höchst wirksam.

[16]) Bei Genelli's Darstellung hat sich Franciscus schon abgewendet und der Teufel ist im Begriffe, Montefeltro aufzuheben.

[17]) Es erscheint uns nicht nothwendig, zu dem ergreifenden Bilde auch noch den Hunger selbst erscheinen zu lassen, wie dies Genelli in dem gleichen Bilde thut.

[18]) Diese treffliche Schilderung ist dem angeführten Aufsatze im Kunstblatte entlehnt.

Engels sieht hinter dem Schiffe mit innerer Befriedigung auf dies Vorgehen. Oben links tödten zwei höchst anmuthig gezeichnete Engel die Schlange Erbsünde, im Hintergrunde gewahrt man eine malerische Gruppe von „Trägen in der Buße", rechts sehen wir, wie ein Engel die Seele des Bonconti einem Teufel entreißt und dem Fegefeuer zuführt.

Wir wollen hiermit im Allgemeinen auf den großen Reichthum an echt künstlerischen Darstellungen hingewiesen haben, der uns in Koch's Zeichnungen zu Dante's Komödie entgegentritt, und möchten nur innig wünschen, daß die Regierung dieselben vorerst wenigstens durch die Photographie dem kunstliebenden Publikum zugänglich mache und sich vorbehalte, Kompositionen von größerem Umfange durch den Kupferstich zu reproduziren, wodurch sowol Koch's Manen die gebührende Achtung gezollt, als auch das allgemeine Verständniß von Dante's großer Dichtung wesentlich gefördert werden würde.

Münchener Kunstbericht.

Von Friedrich Pecht.

Allgemeine Rührigkeit. — Der „neue Baustyl" altert. — Renaissance und Gothik. — Architektur-Ausstellung. — Porträtbüsten nnd Statuetten. — Das Königsmonument.

Welche Rührigkeit und echte Produktivität auf fast allen Gebieten unseres Kunstlebens herrscht, zeigte sich mir nie auffallender als heute, wo, nachdem überhäufte Geschäfte Ihren Referenten gezwungen hatten, einen seiner Quartalberichte zu überspringen, sich der nachzuholende Stoff jetzt bei seinem Ueberblick in überraschender Weise gehäuft hat.

Dies ist selbst in der Architektur der Fall, wo wir besonders zu konstatiren haben, daß seit der Entfernung des äußeren Druckes auch sofort gesundere Prinzipien, als die etwas launenhaften des „neuen Baustyls", sich auffallend rasch Platz zu machen beginnen. Zwar ist unsere Hoffnung, Semper zur Thätigkeit für das Münchener Kunstleben berufen zu sehen, vorläufig nur sehr theilweise in Erfüllung gegangen; anstatt des Baues eines großen Festtheaters ist dieselbe vorläufig auf Entwürfe zur inneren Einrichtung eines solchen, die zuerst im Glaspalast versuchsweise und provisorisch ausgeführt werden sollen, wieder eingeschränkt worden und scheint auch dies nichts weniger als gesichert.

Um so mehr darf man sich freuen, daß jetzt nach dem Votum der Stände mit dem Bau des neuen Polytechnikums Ernst gemacht wird. Die zu meiner Kenntniß gekommenen Pläne des Architekten, des gediegenen Baurathes G. Neureuther, lassen etwas sehr Tüchtiges und Zweckentsprechendes erwarten, dem ich nur noch einen größeren Reichthum der künstlerischen Ausstattung wünschen möchte. Neureuther hat den Styl der sich dem Klassizismus nähernden Renaissance für sein Gebäude gewählt, und ihn mit edlem Formensinne durchzuführen gesucht. Dasselbe feine Gefühl für Verhältnisse zeichnete auch die Arbeiten dieses tief und gründlich gebildeten Architekten aus, welche auf der kürzlich geschlossenen Ausstellung des Architekten- und Ingenieur-Vereins zu sehen waren und wie schöne Anklänge an die Zeit Sanmichele's und Bramante's gemahnten. Es mußten dieselben um so mehr erfreuen, als die hier noch immer stark grassirende Gothik vielleicht noch mehr als der eigentliche „neue Baustyl" eine wahre Verwüstung, eine totale Zerrüttung der ersten baulichen Prinzipien in den Köpfen vieler Architekten und Kunsthandwerker angerichtet, und uns überhaupt unsäglich geschadet hat, durch das rohe Handwerkerthum, das Unkünstlerische, das immer im Gefolge der Gothik Platz greift, da dieser Styl einmal etwas durchaus Barbarisches, Rohes und Willkürliches unter keinen Umständen zu bewältigen vermag, dasselbe vielmehr regelmäßig in ihm die Herrschaft gewinnt. Ist es nicht merkwürdig, daß nachdem unsere größten Geister, die van Eyck, Dürer, Holbein, Peter Vischer, Hutten, Luther, die Lessing, Schiller, Goethe, Cornelius, Schinkel, Rauch der lebendigste Protest gegen die wüste mittelalterliche Barbarei sind, deren künstlerischer Ausdruck die Gothik ist, nachdem an ihnen allen gerade das charakteristisch ist, daß sie dieselbe wie eine Jugendkrankheit überwunden und sich rasch den ewig giltigen Formen der Kunst zugewandt haben, sie dennoch im Gefolge der Romantik, des kirchlichen und politischen Absolutismus wieder eingeschmuggelt werden konnte, daß sie auch jetzt wieder der monumentale Ausdruck einer trostlosen Reaktionsperiode geworden ist! Diese innerliche Rohheit und Leblosigkeit der Gothik war denn auch den Plänen der Ausstellung in diesem Styl hinlänglich aufgedrückt, unter welchen mir fast nur der zur königlichen Villa in Feldaffing im Gedächtniß geblieben ist, eine kuriose Mischung von deutscher Gothik, Tudorstyl und anderen Bauformen, wie sie zum Entsetzen aller Welt schon am hiesigen National-Museum sich breit und die Aufschrift

desselben: „Meinem Volk zu Ehr und Vorbild“ zu einer wahren Ironie macht. Es ist daher unserem jungen König nur dazu Glück zu wünschen, daß er keine Lust empfand, jenen Zwitterbau weiter zu führen.

Neureuhter in der Tendenz verwandt, waren neben den seinigen die Pläne von Lange und Sohn zum Stadthaus in Mainz und Museum in Amsterdam unstreitig die hervorragendsten Arbeiten. Lange hat Geschmack, ein feines künstlerisches Gefühl und ein schönes Verständniß der klassischen Bauformen, dabei eine oft nur zu lebhafte Phantasie; hat er dies schon bei seinem Leipziger Museum bewiesen, so war es auch hier wieder zu finden.

Nächst Neureuther's und Lange's waren die Arbeiten Hügel's die bemerkenswerthesten, speziell die Pläne, welche er ebenfalls für das Rathhaus zu Mainz im Styl der Spätrenaissance entworfen hat. Im Außenbau weniger kühn und poetisch, als die Lange'schen, war dagegen besonders die innere Dekoration des Hauptsaals höchst bemerkenswerth durch den feinen Geschmack in der Anwendung der Farbe.

Bekanntlich ist die Dekoration überhaupt, aber ganz besonders die Verwendung der Farbe, die schwächste Seite der deutschen Baukünstler. In der Regel ist die Dekoration roh, oft, wie z. B. bei Klenze, in einem wahrhaft unglaublichen Grade, und die Farbe scheint oft nur dazu verwendet zu werden, die Formen der Architektur todt zu schlagen, zu neutralisiren, wie beispielshalber in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien, anstatt das Schöne derselben zu heben und zu verstärken, das Schwache zu maskiren, wie sie es doch in einem bis jetzt von Vielen noch kaum geahntem Grade vermag. Ich kenne nur einen Architekten in Deutschland, der sie richtig zu benützen, all den Vortheil, den sie zu gewähren vermag, aus ihr zu ziehen versteht, Hansen in Wien; er allein scheint vollkommen erkannt zu haben, welche Erhöhung architektonischer Wirkungen sich durch die richtige Verwendung der Farbe selbst am Façadenbau erzielen läßt. Im Allgemeinen aber ist das Charakteristische unserer modernen Architektur noch immer die Farblosigkeit; sie unterscheidet dieselbe allein schon fast durchweg von den Bauten klassischer Perioden, die uns überall entweder ein starkgefärbtes Material oder durchweg systematisch tief und kühn angewandte Bemalung zeigen, und dadurch merkwürdig mit dem Charakter der Nüchternheit und Körperlosigkeit unserer Bauten kontrastiren, die jedem satten Ton so ängstlich aus dem Wege gehen, wie unser modernes Kostüm. Unsere Häuser sind daher so unmalerisch wie unsere Röcke. Ist das unbestritten, so ist eben auch eine Reaktion zum Besseren bei beiden nicht zu verkennen; wir haben offenbar den Kulminationspunkt der Nüchternheit, der Styl- und Farblosigkeit in Kunst und Leben bereits hinter uns. So wären denn auch Arbeiten, wie die vorerwähnte des wackern Hügel, die einen sehr schönen Farbensinn mit feiner Zeichnung vereinigt zeigt, noch vor wenigen Jahren bei uns unmöglich gewesen.

Wir würden deren mehrere sehen, wenn der Unterricht an unseren Schulen in dieser Beziehung nicht so ganz sinnlos vernachlässigt wäre. Unsere Kunst ist genau wie die gewerbliche Thätigkeit mehr und mehr zu einer Fabrikation geworden, wo jeder ein kleines Fach treibt, gewissermaßen einen einzigen Artikel liefert, wie ich das schon früher ausgeführt, anstatt daß ihm das Ganze der bildenden Kunst geläufig wäre und lebendig vor der Seele stünde, so daß er auch seine Spezialität derselben anpaßt. Soll unser Kunstunterricht wirklich gesund werden, so muß der junge Künstler in allen drei Künsten einigermaßen gebildet werden und es kann den Maler nur fördern, wenn er wieder modelliren, die verschiedenen Baustyle kennen oder der Architekt malen und Figuren zeichnen lernen muß, wie es die alten Künstler der klassichen Zeit ausnahmslos thaten. Ein gründliches Verständniß der Form ist nur durch das Studium aller drei Künste möglich. Dieses Studium hält daher den jungen Künstler durchaus nicht auf, sondern es fördert ihn, während die Beschränkung auf ein einzelnes spezielles Fach ihm Scheuleder vor die Augen bindet. Es ist durchaus nicht zufällig, daß ein Giotto, Lionardo, Michelangelo, Rafael, Giulio Romano, Dürer, Schlüter &c. alle bildenden Künste mit Auszeichnung trieben; was sie in der einen gelernt, war allemal auch Gewinn für die andern. Seit die Architekten nicht mehr meißeln und malen, wissen sie auch nicht mehr zu profiliren und ihren Gebäuden eine festlich reiche und prächtige oder ernste Färbung, ja überhaupt eine Stimmung zu geben; seit die Maler nicht mehr modelliren und bauen, ist ihnen auch der Sinn für Styl, Rhythmus, Perspektive, das Gefühl für monumentale Größe mehr und mehr abhanden, ist die Dekoration überhaupt in so traurigen Verfall gekommen. Die Kunst ist dermal Privatliebhaberei, aus der stolzen allgemein verehrten Göttin und Prophetin Aller ist eine Geliebte oder auch wohl Maitresse Einzelner geworden. Aber auch die so häufige Vermischung der Gattungen hängt damit zusammen; seit die Künstler nicht alle drei

Schwesterkünste kennen, sind sie auch bei weitem nicht mehr so genau über die Grenzen einer jeden einzelnen sich bewußt; deßhalb sieht man so viele Kompositionen gemalt, die eigentlich Reliefs sein sollten, so viele Reliefs und Statuen, die eigentlich gemalt werden müßten. Niemand, dessen monumentales Gefühl richtig gebildet worden, kann auf die Idee kommen, im Bild Einzelnes so herauszumodelliren, daß es plastisch und damit leblos wird.

Wenn wir hiemit die Architektur verlassen, um uns der Plastik zuzuwenden, so bietet sich uns zunächst ein großes gothisches Altarwerk von Knabl zur Besprechung dar, das beide Künste verbindend, jedenfalls eine vortreffliche Arbeit genannt werden muß. Es ist von unserm berühmten Industriellen Maffei für die Frauenkirche gestiftet, und zeigt in dem schön gedachten gothischen Aufbau zuoberst die Madonna, umgeben von Heiligen, mit denen auch die unteren Theile geschmückt sind, und die alle von dem schönen strengen Stylgefühle des Meisters und seiner so reichen Erfindungsgabe das vortheilhafteste Zeugniß ablegen. Derselbe arbeitet gegenwärtig eine Christus-Statue in weißem Marmor für Innsbruck, die ebenfalls sehr schön zu werden verspricht.

In der Profanskulptur wäre hier noch einer sehr gelungenen Büste des Pianisten Hans v. Bülow von Hautmann zu erwähnen, während die Hauptfiguren aus den Opern seines Meisters Richard Wagner von dem hohen Protektor desselben als Statuetten bei Zumbusch bestellt wurden, der mit dem für die Maximiliansstraße bestimmten Standbilde des Generals Rumford auch schon in erfreulicher Weise vorangeschritten ist.

Die Angelegenheit des für dieselbe Straße bestimmten Monuments für König Max dagegen scheint dermalen wieder ziemlich in's Stocken gerathen zu sein, und hat schon lange nichts mehr von sich hören lassen. Das Monument hatte bekanntlich schon von vorneherein das Mißgeschick, daß an der für dasselbe zusammengesteuerten und nichts weniger als übermäßigen Summe die Hälfte auf eine eben nicht sehr anständige Weise abgezwackt und zu irgend einer gemeinnützigen Stiftung bestimmt werden, also aus der einen Tasche des bayerischen Volks wohlweislich in die andere geleitet werden sollte. Denn daß derjenige, der etwas Schönes hervorruft, etwas viel Wirksameres thue, als der, welcher Nützlichkeitszwecke fördert, das haben die Deutschen immer wieder von neuem zu lernen, da ihre instinktmäßige Vorliebe für's Häßliche sich gewöhnlich hinter das sogenannte Nützliche versteckt. War nun das Abzwacken schon, gering gesagt, eine arge Taktlosigkeit, so ist das nun Folgende noch trostlos spießbürgerlicher.

Das hiesige Hauptkomité bestimmte nämlich jene Summe, um deren zweckmäßige Verwendung man überhaupt sehr in Verlegenheit war, ganz entsprechend zu einer Dotirung und Erweiterung der hiesigen Schule zur künstlerischen Ausbildung der Gewerke, jedenfalls das Klügste, was sich thun ließ, wenn man einmal das Edelste und Anständigste durchaus nicht thun, kein großartiges Kunstwerk hervorrufen wollte, weil man selber zu klein war.

Aber auch gegen diese Verwendung empörten sich die Provinzial-Komités, von denen jedes offenbar am liebsten sein Theil für sich behalten hätte, aus Eifersucht gegen die Hauptstadt. Sie ließen dabei leider nur außer Acht, daß eine solche Schule, wenn man überhaupt nur eine hat, nur in der an Kunstwerken reichen Hauptstadt zweckmäßig existiren kann, weil nur da der Schüler Gelegenheit findet, seinen Geschmack an großen und fruchtbaren Vorbildern in den reichen Museen und Sammlungen zu bilden, was noch viel wichtiger ist, als der Unterricht selbst. Außer dieser existirt nur noch eine Schule in Bayern, die treffliche Nürnberger unter Kreling's Leitung. Diese ist aber ohnehin schon reich dotirt. Verstünde der Staat die ganze Wichtigkeit dieser Anstalten, so gründete er freilich in jeder Provinz eine; dazu ist aber vorläufig noch wenig Aussicht; so hätte man denn froh sein sollen, wenn man wenigstens die hiesige zu größerer Ausdehnung und Blüthe bringen könnte, anstatt, wie jetzt wahrscheinlich geschehen wird, den Fond zu Stipendien, also gerade auf die allerunfruchtbarste, dem Mißbrauche am meisten ausgesetzte Weise zu verwenden.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Chronik.

Professor Lübke in Zürich hat einen ehrenvollen Ruf als Professor der Kunstgeschichte an das Polytechnikum in Stuttgart abgelehnt, um seine Kräfte fernerhin der Schweiz zu widmen. Man muß es mit besonderem Lobe anerkennen, daß die Württembergische Regierung die erste in Deutschland gewesen ist, welche nach dem Vorgange der Schweiz an ihrem Polytechnikum einen eigenen Lehrstuhl, d. h. eine Professur ersten Ranges für Kunstgeschichte gegründet hat. Fehlt doch in Deutschland selbst manchen Universitäten bis heute noch eine derartige Professur! Wir hoffen, daß dieses Vorgehen der Württemberger die verdiente Nachahmung finden werde.

Bernard de Palissy, der berühmte Töpfer von Saintes, dessen Thonwaaren in unseren Kunstindustrie-Museen zu so hohem Ruhme gelangt sind, ist von dem Franzosen Louis Allard auf die Bühne gebracht worden. Da hätten wir also nun auch ein keramisches Drama!

Im Kensington-Museum hat man kürzlich eine Neuerung eingeführt, welche der Sammlung sowohl ästhetisch als praktisch neuen Werth verleiht, nämlich eine treibhausartige Blumenanlage mit sämmtlichen, in der Ornamentik der verschiedenen Style verwendeten Pflanzengattungen. Die Besucher finden darin einen Ort zu erfrischender Erholung, die Techniker ein Feld für interessante vergleichende Studien. Der Lotus Aegyptens, die persische Tulpe, der griechische Akanthus, Stechpalme, Olive, Epheu und die sonstigen Motive der Arabeskenwelt vereinigen sich hier, und lassen gleichsam die natürlichen Wurzelformen erkennen, aus welchen im Laufe der Jahrhunderte der vieläſtige Baum der ornamentalen Kunst hervorgewachsen ist.

Die Prinzessin Mathilde von Frankreich, Schwester des Prinzen Gérome Napoleon, hat auf dreifache Weise praktischen Antheil am diesjährigen Salon genommen. Zunächst errang sie sich nämlich von der Jury eine der vierzig Medaillen für ihre ausgestellten Aquarelle, und stiftete dann zum Danke dafür eine außerordentliche einundvierzigste, damit den Künstlern ihr Verdienst in keiner Weise geschmälert werde. Endlich aber soll sie auch kritisch aufgetreten sein, und zwar als Verfasserin der „Promenades au Salon", welche das Journal „La Vie parisienne" vom 6. v. M. unter dem Pseudonym Thilda veröffentlichte. Die Pariser sind über die feine, geistreiche und in liebenswürdigster Form pikante Schreibweise der kaiserlichen Journalistin ganz entzückt.

Todesfälle. In Kopenhagen starb am 21. v. M. der Konferenzrath Tomsen, Konservator der dortigen Museen und Galerien. Er hat die Sammlungen Kopenhagens auf die hohe Stufe gehoben, auf der sie sich gegenwärtig befinden. — In Paris verschied am 29. v. M. der in eben nicht besonders liebenswürdiger Weise berühmte Marschall Magnan, Minister des kaiserlichen Hauses und der schönen Künste, plötzlich am Schlagfluß.

Lokales.

Die Winterlandschaft von Anton Hansch, welche im März d. J. im österreichischen Kunstverein ausgestellt war, ist von der Frau Erzherzogin Sophie angekauft und dem Kaiser verehrt worden, in dessen Appartements sie gegenwärtig hängt.

Rathhausbau. An das Präsidium des Gemeinderathes ist, wie der Lokalanzeiger der „Presse" meldet, eine Zuschrift vom Staatsministerium des Inhaltes gelangt, daß in den Vertrag über den Ankauf des Platzes für das Rathhaus noch die Klausel aufzunehmen sei: „der Bau ist längstens bis 1. Jänner 1867 in Angriff zu nehmen, widrigenfalls der Vertrag für null und nichtig erklärt werden und das Staatsministerium die weitere Verfügung über den Platz sich vorbehalten würde."

Unter den plastischen Werken heutiger Künstler, welche in jüngster Zeit im österreichischen Museum ausgestellt worden sind, zeichnen sich namentlich zwei Werke von Baron Bay jun. und W. Schützinger vortheilhaft aus. Des Ersteren Porträtbüste leidet zwar an einer etwas kleinlichen Auffassung, aber die Formbehandlung des Gesichts und namentlich der Haare ist fein und lebendig, das Arrangement der Haartracht zeugt von gebildetem Schönheitsgefühl. Die anmuthig gruppirten spielenden Kinder des Letzteren berühren uns vornehmlich deßhalb so angenehm, weil sie sowohl ein tüchtiges Naturstudium als auch eine gewisse edle Maßhaltigkeit des Ausdrucks und der Bewegung zeigen. Der Künstler hielt sich von jener gewissen muskulösen Derbheit und Schwammigkeit der Körperbildung, welche wir so oft an derartigen modernen Werken hiesiger Künstler beobachten, durchaus fern.

Die treffliche Schrift „Alt- und Neu-Wien in seinen Bauwerken", redigirt von K. Weiß, welche vorigen Herbst als Festgabe zur Architektenversammlung in erster Auflage herauskam, und alsbald vergriffen war, ist jetzt in wesentlich erweiterter Gestalt (Wien, bei Gerold) neu erschienen. Der österreichische Ingenieur- und Architektenverein, welcher die Herausgabe veranlaßte, hat in richtiger Würdigung des hohen Interesse's einer solchen zusammenfassenden Darstellung des Wiener Architekturlebens auch der neuen Auflage seine liberale Unterstützung zu Theil werden lassen. Das Buch erhält somit jetzt 35 von Architekten gezeichnete Abbildungen (8 mehr als in der ersten Auflage); darunter sind 24 allein den Neubauten gewidmet. Auch ist dem Buche ein neuer, in Farbendruck ausgeführter Plan der Stadt beigegeben. So kann denn die mit Opulenz ausgestattete Schrift sowohl uns Einheimischen als namentlich den in wachsender Zahl nach Wien strömenden Fremden als ein in seiner Art einzig dastehender Führer dienen.

F. H. **Dem Landschaftsmaler Selleny** wurde vom Professor Unger hieselbst die Ausführung eines australischen Urwaldes übertragen.

F. H. **Parlamentshäuser.** Mit dem 31. Mai ging der Termin zur Einreichung der Entwürfe für die beiden Häuser unseres Reichsrathes zu Ende. Von den aus Wien eingeladenen Architekten haben Hansen, Ferstel und Schmidt konkurrirt, und ihre Pläne beim Staatsministerium eingereicht. Ob die Projekte Zitek's aus Prag, Essenwein's aus Graz und des Pester Architekten Uebl ebenfalls rechtzeitig eingelangt sind, haben wir nicht in Erfahrung bringen können. Schmidt will seine Parlamentshäuser gothisch, Ferstel die seinen im reichsten Renaissance-Styl, Hansen endlich sein Abgeordnetenhaus in einer einfacheren Renaissance und sein Herrenhaus im rein griechischen Styl ausführen. Hoffentlich werden diese Entwürfe, in denen unsere besten Kräfte mit einander gewetteifert haben, öffentlich ausgestellt werden, um nicht bloß dazu verurtheilt zu sein, schätzbares Material für die Registratur des Staatsministeriums zu bilden.

Briefkasten der Redaktion: 27. Mai — 2. Juni: A. H. und F. H. hier: Benützt. — E. P. in Paris: Wird brieflich beantwortet. — ♂ in Prag: Beantwortet. — * ♂ in Rom: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 23. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 10. Juni 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1½, 2½, 5 fl — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Friedrich Overbeck's Sakramente.

Von Richard Schöne.

Deutsche Kunstausstellungen sind Gott sei Dank in Rom noch nicht an der Tagesordnung; hier ist die alte gute Sitte geblieben, daß wer Interesse an der Kunst nimmt, die Werkstätten aufsucht und einer freundlichen Aufnahme gewiß sein darf, wenn ernste und aufrichtige Theilnahme ihn hingeführt hat. Freilich wäre es wünschenswerth, daß nicht ohne Weiteres jedes Werk, das im Atelier steht, einem öffentlich zur Schau gestellten gleich geachtet würde; man kann in Tagesberichten und Reisebeschreibungen Proben einer unglaublichen Indiskretion in dieser Beziehung finden, und es mag dem Künstler oft eine eigene Empfindung bereiten, gelegentlich Dinge gedruckt zu finden, die er kaum in seinen vier Wänden gesehen oder ausgesprochen wissen möchte. Ich hoffe nicht in solchem Falle zu sein, wenn ich in diesen Blättern des großen, nunmehr in den Kartons vollendeten Werkes von Friedrich Overbeck gedenke. Der verehrte Mann, welcher sonntäglich mit so vieler Freundlichkeit den Eintritt in seine Ateliers gestattet und dem Beschauer in den Zusammenhang und die Gliederung seines Werkes einführt, wird den Wunsch begreiflich finden, auch öffentlich davon Kunde zu geben, um so mehr, als die Publikation der Zeichnungen auf dem Wege des Holzschnittes, wie ich höre, in naher Aussicht steht.

Das Ganze des gedachten Werkes bildet eine Darstellung der sieben Sakramente der katholischen Kirche in sieben Kartons von gleicher Größe, welche in Form und Eintheilung als Teppiche charakterisirt sind. Ein großes Mittelbild von lebensgroßen Figuren ist an den Seiten durch senkrechte, oben und unten durch horizontale Streifen eingerahmt, welche wiederum von bildlichen Darstellungen eingenommen werden. Sie würden zum Theil auf Goldgrund, und grau in grau ausgeführt werden, während die Mittelbilder ganz in Farbe gedacht sind. Ein achtseitiges Baptisterium, dessen eine Wand für den Eingang oder den Altar frei bliebe, wäre gewiß der passendste Ort, wo sie, sei es als Gobelins, oder lieber als Fresken eine in jeder Weise würdige Stelle finden würden.

Der dem Ganzen zu Grunde liegende Gedanke ist die Fülle göttlicher Gnadengaben, welche den Menschen hienieden zu Theil werden, und die sich in den sieben sakramentalen Handlungen gleichsam zusammenfassen. Zahlreiche Vorgänge des alten Testamentes, welche in den Predellen ihren Platz gefunden haben, sollen daran erinnern, wie da die Fülle des mit Christo erscheinenden Segens sich vorbereitete. Die Hauptbilder aber zeigen die Sakramente nicht sowohl in ihrer Einsetzung, als vielmehr in ihrer Ausübung im Kreise der ersten Gemeinde, angeknüpft überall an Christus und die Apostel. Es versteht sich von selbst, daß der eine und selbe strengkatholisch-kirchliche Sinn durch alle hindurchgeht, von welchem Overbeck's Kunst überhaupt getragen ist, und es wird an Solchen nicht fehlen, die diese Werke deßhalb ohne Weiteres als unserer Zeit, dem Leben und Streben der Gegenwart fremd abweisen. Indessen ist es das Vorrecht eines wahren Kunstwerkes, als solches auch auf diejenigen in ganzer Stärke zu wirken, welche mit dem Gegenstand und seiner Auffassung an sich nicht übereinstimmen. Und so ist es denn auch

hier bis auf ganz wenige Dinge dem Künstler gelungen, den Gegenständen in der Darstellung diejenige Seite abzugewinnen, welche unmittelbar den Menschen berührt, und in diese Abfolge der Sakramente eine Fülle inneren Erlebnisses und tiefer Gemüthserfahrung hineinzulegen, welche sie auch dem Protestanten alsbald nahe bringt. Darum wird denn, wer mit aufrichtiger Unbefangenheit, auch ohne Katholik zu sein, an die Betrachtung geht, auf's tiefste von diesen Werken getroffen werden, welche durch und durch eine echt religiöse Empfindung athmen, und in einfacher innerer Wahrheit an jene sinnige Entwickelung der Sakramentenreihe erinnern, welche Goethe in einer bekannten Stelle von „Wahrheit und Dichtung" gegeben hat.

Den Cyklus eröffnet die Taufe, vollzogen von den Aposteln am Pfingsttag. Im Mittelgrunde steht Petrus, predigend, während im Vordergrunde in drei Gruppen drei Apostel beschäftigt sind, die Gläubigen zu taufen. Diese drei Gruppen deuten Semiten, Hamiten und Japhetiten um ein Taufbecken versammelt an, und weisen so zugleich auf die Allgemeinheit des Sakraments wie des Christenthums hin. Im oberen Rande weist Christi Taufe im Jordan auf dessen Beispiel hin. Zu beiden Seiten ist die Schlange als Verführerin im Paradies, und die am Kreuz erhöhte eherne Schlange dargestellt, zu deren Füßen Christus im Gespräch mit Nikodemus sitzt, während in der Predelle Noah's Eingang in die Arche und der Durchgang der Israeliten durch's rothe Meer die alttestamentlichen Vorbilder vertreten.— In dieser Weise sind alle die sieben Kartons angeordnet. Die Firmung ist dargestellt unter dem Vorgange, welchen die Apostelgeschichte erzählt, daß Petrus und Johannes den von Philippus Belehrten und Getauften zu Samaria die Hände aufgelegt haben. Die begleitenden Randzeichnungen sollen die Natur und die Gaben des hl. Geistes versinnbildlichen, die Predelle zeigt wieder zwei alttestamentarische Ereignisse: die Ueberlieferung der Gesetztafeln an Moses, wo der Herr im Feuer erscheint, und die Erquickung der Israeliten durch das Wasser, welches Moses aus dem Felsen schlägt. Für die Buße wählte der Künstler die Erscheinung des Auferstandenen unter den Jüngern, da er sie anhauchte und ihnen die Gewalt zu lösen und zu binden gab. Die kleineren Bilder zeigen in dem Sündenfall und den daraus entsprossenden Lastern, in dem Fluch des Herrn über die Schlange, der Reinigung des Aussätzigen, der Erkrankung des Lazarus, und den Tugenden, als den guten Früchten der Buße, das Sakrament in seiner Natur und seiner Wirkung. Daß das Abendmahl nur als dasjenige vorgestellt werden konnte, welches der Herr mit seinen Jüngern feierte, ist selbstverständlich. Das Wunder der Brotvermehrung und der Verwandlung von Wasser in Wein in den Seitenfeldern weisen auf die Natur der im Sakrament gebrauchten Elemente hin, — während die Predelle mit den Darstellungen des Passahlammes und der Mannaspeisung die jüdischen Vorbilder und Voraussetzungen des Sakraments gibt. Die Priesterweihe aber ist in dem Hauptbilde zurückgeführt auf die Aussendung des Paulus und Barnabas vor Antiochia, denen Petrus die Weihe gibt. Die Predelle mit Melchisedek und Aaron erinnert an das Vorbild christlicher Priester, die Seitenbilder an den Auftrag, welchen Christus bei der Himmelfahrt und beim Abendmahl den Aposteln ertheilt. Die Ehe erscheint in dem Hauptbild dargestellt unter der Hochzeit zu Kana, in der Predelle unter der Geschichte des jungen Tobias. Die letzte Oelung endlich zeigt im Mittelbild den Apostel Jakobus, als auf dessen Brief die Kirche sich für dieses Sakrament beruft, im Begriff, einem Sterbenden dieses Sakrament zu geben. Umgeben ist dieses Bild von den Darstellungen der letzten Dinge, Christi im Kreise seiner Jünger als Richter, der Auferweckung der Todten und der Erfüllung ihrer Verdammniß, oderihrer Beseligung im Eingange zum Paradies.

Diese kurzen Andeutungen über die Gegenstände der Bilder müssen genügen; sie werden wenigstens eine Vorstellung geben können von dem Sinn der Zusammenstellung und von dem Reichthum, der hier gestaltet erscheint. Schwerer ist es, von der Tiefe und Schönheit der Werke, soweit sie eben nicht eine bloß gedankenmäßige, sondern eine im engeren Sinne künstlerische ist, einen Begriff zu geben. Overbeck's Natur ist eine durch und durch stille und bescheidene, seine Kunst sinnig, oder wenn man so sagen darf, zurückhaltend und schüchtern. Daß im Grunde Kraft und Energie, ja eine großartige Herbheit nicht außer seinem Bereich liegen, das konnte die ergreifende Komposition der hungrigen Jahre in einer Lünette der Casa Bartholdy zeigen, welche vielleicht von allen seinen Werken am meisten Verwandschaft mit Cornelius hat. Später ist dieses Element sehr zurückgetreten, mehr, als eine oft harte und unbillige Kritik ihm hat verzeihen wollen. Um so wohlthuender und erfreulicher wirkt es, in diesen neuen Kartons, dem Werke seines Alters, nichts von einer allzugehaltenen, allzuweichen Empfindung zu finden, sondern überall gesundem Leben, freier Bewegung, voller

Heiterkeit, ja nicht selten wahrer Leidenschaft und überall einer hohen und großartigen Anschauung zu begegnen. Eine reiche, schöpferische Phantasie erweist sich in allen Gegenständen gleich frisch und schlagfertig, und wer sich mit dem Gedankengange des Werkes als solchem nicht befreunden möchte, wird wenigstens an den einzelnen Darstellungen den reinen und ungetrübten Genuß haben, den jede echte, aus tiefem Gemüth erquellende Produktion gewährt. Wir haben in unserer Kunst gar Weniges, was sich diesen Werken ebenbürtig zur Seite stellen könnte; das aus der Beschränkung hervorbrechende freie Leben und die reiche innerliche Erfahrung, die in die Tiefen der Seele geschaut hat, und dabei die Gestaltungskraft, mit der das Alles zu einer wahrhaft seelenerfüllten Erscheinung gebracht ist, stellen sie auf eine Höhe, wo es ziemlich einsam aussieht.

Von den großen Bildern scheinen mir diejenigen des Abendmahls, der Ehe und der letzten Oelung obenan zu stehen. Dem unendlich oft wiederholten Gegenstande des ersteren ist eine neue, überaus glückliche Wendung abgewonnen: das Ganze ist nicht in breiter Entfaltung, wie bei Lionardo, sondern in einiger Verkürzung dargestellt. Christus reicht den Einzelnen selbst das Brot, und wie in unwillkürlichem Ausdruck der durch das Sakrament neu besiegelten innigen Gemeinschaft und Brüderlichkeit fallen sich diejenigen, welche es empfangen haben, in übereinstimmender Empfindung um den Hals. Nur Judas bleibt vereinsamt und unbeachtet sich selbst überlassen. Das ist eine so einfache und dabei so wahre und sprechende Darstellung des Sakramentes, wie sie nur irgend denkbar ist. Eine ganz ergreifende Wirkung macht die letzte Oelung. Der innige Schmerz der Familie, die Liebe, mit der der Apostel sich niederbeugt, um den Sterbenden zu salben, die feierliche Andacht der dabei knieenden Priester führen den ganzen Ernst des Todes, aber auch den ganzen Reichthum des Trostes vor die Seele, welcher ein reines Gemüth in den Hoffnungen findet, mit welchen es abscheidet. Die umrahmenden Darstellungen sind hier gleichsam die Bilder, welche dem Sterbenden vorschweben. Hier will nur die Gestaltung der Teufel und Verdammten nicht recht genügen, und unwillkürlich fühlt man sich an den geistesverwandten Fra Angelico erinnert, obgleich freilich dessen Höllen noch um Vieles weniger gelungen sind. — Ein überaus glücklicher Gedanke ist die überraschende Wendung, welche der Künstler der Hochzeit zu Kana gegeben hat, um sie für die Darstellung der Ehe benützen zu können. Der dafür hergebrachte Typus hat es wesentlich mit der Mahlzeit und dem dabei vollzogenen Wunder zu thun und läßt die Hochzeit, ja die Brautleute selbst ziemlich zurücktreten. Hier sehen wir dagegen Christus, wie er mit den Seinen eintritt; die Brautleute sind ihm entgegengegangen und knien vor ihm, seinen Segen zu empfangen. Davon steht nichts in der evangelischen Erzählung. Aber es ist eine schöne Freiheit, deren sich hier der Künstler bedient, aus dem Geiste der Erzählung heraus weiter zu dichten, wie dasjenige, was er auszusprechen hat, es verlangt. Der ganze Karton, welcher die Ehe zum Gegenstande hat, ist überhaupt mit besonderer Feinheit und Sinnigkeit durchgeführt; die Bilder aus der Geschichte des jungen Tobias, welche daran die Predelle bilden, gehören zu dem Schönsten und Anmuthigsten, was wir von Overbeck besitzen, wie denn überhaupt die alttestamentarischen Bilder auch der übrigen Predellen von dem höchsten Reichthum der Erfindung und dem gesundesten Leben sind. In den beiden Seitenstreifen ist die Ehe als eine Verbindung zu gemeinsamem Glück und gemeinsamem Leid vergegenwärtigt: links zuerst die Einsetzung der Ehe im Paradies, wo Gott dem Adam die Eva zuführt; darüber deuten sich küssende Engel auf die Reinheit der Liebe, ein paar andere Gruppen auf die Freude der Eltern an dem Glück, das ihnen in ihren Kindern geschenkt ist, und auf deren Leitung und Erziehung. Ein Engel, der Blumen streut, schließt das Ganze nach oben ab. Rechts dagegen steigt hinter der Gruppe der Madonna mit dem Leichnam des Herrn ein von Dornen gebildetes Ornament auf: darin erscheint das Ehepaar zunächst fröhlich mit einander das Kreuz tragend; dann haben sie sich von einander gewendet und träge das Kreuz fallen lassen, und ein Engel ermuntert sie, es wieder aufzunehmen. Oben aber liegt der Gatte sterbend auf seinem Kreuz und die Gattin ist weinend über ihn gebeugt, seine Augen zuzudrücken.

Ich erwähnte schon oben, daß die Publikation dieser Kompositionen in naher Aussicht stehe; möchten sie doch auch einer monumentalen Ausführung theilhaftig werden, und nicht das Schicksal theilen, welches allem Anscheine nach Cornelius' genialen Entwürfen zum Camposanto beschieden sein wird, nämlich Entwürfe und Kartons zu bleiben. Vor Allem aber: möchte der Meister, dem wir sie verdanken, noch lange mit der Frische und Kraft schaffend thätig bleiben, die wir heute an dem Siebziger bewundern und verehren!

Münchener Kunstbericht.

Von **Friedrich Pecht.**

(Fortsetzung.)

Die neuen Erwerbungen der Schack'schen Galerie. — Karton zur Säkularfeier Dante's.

Stipendien werden dem Handwerk schwerlich mehr helfen, als sie der Malerei von jeher geholfen haben, da es fast Regel ist, daß gerade die bedeutendsten und bahnbrechendsten Talente deren nie erhielten, weil sie naturnothwendig immer mit den Schulen, als den Vertretern des Hergebrachten und oft Ueberlebten, im ewigen Konflikt sind. Echtes Talent braucht auch meist keine Stipendien, weil es einen solchen Zauber auf alle, die ihm nahen, ausübt, daß es gewöhnlich doch Unterstützung findet.

Konnte ich das letztemal an Markart im Bereich der Malerei ein solches junges Talent rühmend aufführen, so sehe ich mich heute auf Besprechung neuer Werke altbekannter und beliebter Künstler eingeschränkt, da die Rafaels eben nun einmal selbst auf Akademien nicht dutzendweise auszubrüten sind. Unter jenen, dem strengen historischen Style angehörenden Werken, dessen Erzeugnissen wir als der höchsten Kunstform billig den Vortritt einräumen, zählt zum Bedeutendsten, was wir lange gesehen, der Kampf des Lykurg mit dem Bacchus von Genelli, eine neue Bereicherung der eben jetzt eine große Erweiterung erhaltenden Galerie des Frhn. v. Schack.

Wenn auch im Kolorit etwas weniger gelungen, zeigt es dieselben Vorzüge in der Komposition wie die „Europa" des Meisters, dieselbe unerschöpfliche Phantasie in der Gestaltenbildung und jene einfache und große Anschauung menschlicher Verhältnisse, durch welche die Werke Genelli's immer so fesselnd wirken. — Es ist so selten, daß es einem Modernen gelingt, uns in eine ideale Welt zu führen, ohne daß uns ihre Gestalten nicht bald wie maskirte liebe oder unliebe Bekannte aus der nächsten Straße vorkommen! Genelli gelingt es immer; über der Macht seines Geistes, wie sie sich in seinen Schöpfungen so energisch ausprägt, vergessen wir selbst Unvollkommenheiten, die wir Kleineren nie vergeben könnten.

Und doch ist vielleicht nichts so geeignet, uns zu zeigen, wie weit wir noch von einer wirklich klassischen Kunstperiode entfernt sind, wie ein solches Bild, welches unstreitig zum Besten gehört, was unsere Zeit nach dieser Richtung hin hervorzubringen im Stande ist.

Genelli rangirt, was die angeborene Begabung betrifft, nicht nur neben Cornelius, Carstens und den wenigen anderen modernen Künstlern erster Klasse, er ist auch offenbenbar aus demselben Stoffe gebacken, aus welchem die Natur die Giulio Romano, Tintoretto, Rubens geformt hatte. Die Auffassung, die Komposition seiner Bilder steht diesen Meistern ebenbürtig zur Seite. Es ist etwas durchaus Klassisches, d. h. für alle Zeiten und Völker Mustergiltiges und Verständliches darin. Ich sehe ganz davon ab, ob er tiefsinnige Ideen hat verkörpern, im Bacchus die höhere Kultur, die schöne Sinnlichkeit, im Lykurg die Barbarei oder das Nazarenerthum hat darstellen wollen, denn es kommt, mit Erlaubniß aller philosophischen Kritiker sei's gesagt, nicht das Geringste darauf an, und der Meister hat sich auch schwerlich viel mit solchen Grübeleien herumgeschlagen. Ihm waren sicherlich Bacchus und Lykurg nicht abstrakte Begriffe, Schemen, sondern sie standen als lebendige Wesen von Fleisch und Blut, als Individuen vor seiner Seele. Und daß die Musen trotz ihrer Noblesse die Gesellschaft des fröhlichen Gottes von jeher geliebt haben, gerade wie sie den Amor verhätschelten und die Thorheiten der Venus über ihrer Anmuth gern übersahen, das begreift auch jeder Quartaner. Daß außerdem Bacchantinnen und Panther den Bacchus begleiten, versteht sich ohnehin von selbst, und daß die ganze leichtsinnige Gesellschaft sich mit der strengen pedantischen Rohheit des Lykurg und seiner Genossen nicht vertragen konnte, sowenig wie die der geistreichen und hochgebildeten, unendlich überlegenen Italiener unter Leo X. mit dem barbarischen und unkünstlerischen Lutherthum, das ist auch selbstverständlich; der Kampf zwischen Bacchus und Lykurg dauert heute noch fort und wird fortdauern bis an's Ende der Tage. Genelli aber faßte ihn mit vollem Recht in seiner ursprünglichsten und einfach schönsten, in der malerischesten Form auf, und hat ihn in dieser mit unendlichem Behagen an den herrlichen Motiven, die ein Kampf zwischen trunkenen Bacchantinnen, Kentauren und anderen ganzen Bestien einerseits und tapfern wilden Männern andererseits dem Maler gewähren mußten, in einer Weise entworfen, die der alten, klassischen Zeit vollkommen würdig ist. Mit seiner Ausführung aber steht er freilich auf dem Boden seiner Zeit, d. h. der Periode vor etwa dreißig Jahren, in welcher er die Kompositionen, wenn ich nicht irre, schuf. Es ist eine Welt zwischen ihr und der einer

Rubens'schen Amazonenschlacht, an die man hier doch am ehesten denkt; während bei dieser Alles in reichster Harmonie, Alles voll Geist und Leben, voll Licht und Glanz, jedes Glied in Farbe und Modellirung ein Meisterwerk ist, so müssen wir uns gestehen, daß Genelli, wie alle seine berühmten Zeitgenossen, umsomehr ermattet, je mehr er das herrlich Konzipirte ausführt. Ohne Zweifel haben auch heutzutage Andere die Kraft, Köpfe individueller zu modelliren, besseres Fleisch zu malen u. dgl. m.; aber diese sind wieder nicht entfernt im Stande, so etwas zu komponiren, und so stehen wir denn immer sehr bald wieder an den Grenzen der Leistungsfähigkeit unserer Zeit, und müssen das Werk, so wie es ist, mit allen seinen Mängeln als eines ihrer höchsten Produkte bewundernd aufnehmen, — dürfen uns aber über das Vorhandensein jener Mängel auch keiner Täuschung hingeben. Ganz ebenso wird auch mit Schwind's „Heimkehr des Grafen v. Gleichen," ebenfalls einer neuen Erwerbung der Schack'schen Sammlung, Manchen dies schwer gelingen. Und doch sollte die große Anmuth einzelner Gestalten, das Kernige und Gesunde anderer, das schöne Stylgefühl des Ganzen Einen über das Mißliche des Vorganges, ja selbst über das Reizlose und oft Schreiende der Färbung hinwegtragen. Es wird Einem aber viel leichter, einem halbvollendeten Kunstwerk, einem Karton, Aquarell u. dgl. mit der Phantasie das Fehlende zu leihen, als bei einem fertigen von dessen Mängeln und Rohheiten so total zu abstrahiren, daß Einem der Genuß nicht gestört wird. Schwind sollte deshalb niemals in Oel malen, er hat kein Verständniß dafür, wie überhaupt nicht für die volle Wirkung und Tiefe der Farbe, während seine Art in Aquarell oder Fresko dagegen meist angenehm wirkt, ja geradewegs entzückt. So sollen seine Aquarell-Skizzen und Kompositionen aus der Zauberflöte für das Wiener Opernhaus, dem Urtheile Aller nach, die sie gesehen, von bewunderungswürdiger Schönheit und Anmuth sein, leider hat sie der Meister bis jetzt nicht öffentlich ausgestellt. — Ein neues Bild von Feuerbach, ein Petrarca, der die Laura in der Kirche zum ersten Male sieht, hat ebenfalls die Schack'sche Sammlung neuerdings vermehrt. Bei großen Schönheiten im Einzelnen sind leider die beiden Hauptfiguren gerade die am wenigsten gelungenen, besonders ist die Laura nicht eben verführerisch ausgefallen, um so trefflicher aber einige andere Frauen. Auch hat das Bild, wie fast alle des Meisters, durchweg jenes Frappante der Totalerscheinung, welches nur der großen Begabung, der Mittelmäßigkeit nie gelingt. Lenbach hat die eben erwähnte Sammlung mit einer Kopie der Murillo'schen Madona aus der Galerie Corsini in Rom beschenkt, welche in manchem Betracht der nach Tizian, die unser letzter Bericht zu rühmen hatte, noch überlegen ist durch die große Freiheit der Ausführung und das tiefe Verständniß des Meisters.

Eine andere Madonna ist der Sammlung durch Eugen Neureuther zugewachsen; sie herzt das Kind im Freien in schöner Frühlingslandschaft, während es mit Schmetterlingen spielt. Etwas zu süßlich von Färbung, liegt doch ein zarter poetischer Duft auf dem Ganzen, und ist besonders die hl. Mutter wohl gerathen. Nur daß uns der Meister die Engel im Himmel gar so nebelhaft gehalten hat, das ist modern und unrichtig. In der Kunst gibt's keine Gespenster und Schemen, da hat alles Körper von Fleisch und Blut, nicht von Rosenduft.

Bekanntlich hat sich der Zeitgeschmack von den religiösen Sujets weg und zu den mythologischen hingewendet; so hat auch Verdellé, der sich den letzteren von jeher mit Vorliebe widmete, einen „Raub, der Proserpina" vollendet, der nicht nur als Komposition sehr gelungen ist, sondern auch den ganzen feinen koloristischen Reiz hat, den dieser begabte Künstler über seine Werke zu breiten weiß. Wenn demungeachtet Viele, selbst Künstler, für diese Anschauungs- und Darstellungsweise keinen Sinn haben, so liegt das, wie mir scheint, nur an unserer modernen Gewohnheit einer minutiösen, trockenen und scharfen Ausführung, die man freilich bei Verdellé nicht suchen muß, dessen Bilder von ferne betrachtet sein wollen. Wie ungerecht aber das abfällige Urtheil ist, das man oft über ihn fällt, sieht man augenblicklich, sobald seine Bilder in einer Ausstellung neben anderen hängen. War doch seine Bacchantin das beste unter allen derartigen Sujets auf der letzten großen Ausstellung hier.

Petrarca und Laura, die Feuerbach den Stoff zu seinem Bild geliefert, begegnen wir auf einer reichen Komposition von Lindenschmidt wieder, welche der Säkularfeier des großen Zeitgenossen jener, Dante's, ihr Inslebentreten verdankend, uns die italienischen Dichter von jener Periode bis auf die heutige vorführt, also eine Art von Pendant zu Kaulbach's Renaissance-Bild ist. Der Karton ist durch die treffliche Photographie Albert's so allgemein verbreitet, daß ich ihn wohl als bekannt voraussetzen, und mich daher auf die Hervorhebung des bedeutenden malerischen Talents, und der pikanten und glücklichen Auffassung vieler Charak-

tere beschränken darf, die der Künstler hier entwickelt.

Daß solche, ziemlich willkürliche Zusammenstellungen gefallen, ja großes Interesse erregen können, obwohl sie doch als Ganzes nicht das Geringste sagen, noch sagen können, das ist nur ein Beweis mehr, wie wenig es in der bildenden Kunst darauf ankommt, daß überhaupt etwas oder was erzählt, eine Handlung dargestellt, ja auch nur die Einheit der Zeit, des Kostüms, der Motive beachtet werde. Wir begnügen uns vollkommen damit, daß uns jeder Einzelne seine Biographie erzähle, d. h., daß er so gut dargestellt sei, daß wir aus seinen Zügen sein Leben, seinen Charakter herauslesen zu können glauben, daß uns das Ganze durch den rhythmischen Wohllaut der Linien, durch die Abwechselung von Licht und Schatten, die Reize der Körper und Gewänder einen schönen, edeln, vor allem einen malerischen Eindruck mache, daß der Bau der Komposition oder die Stimmung der Farbe eine äußere Einheit herstelle. Alle Unwahrscheinlichkeiten, ja Unmöglichkeiten, Anachronismen ꝛc. kümmern uns gar nicht, denn wir vergessen nicht einen Augenblick, daß wir vor einem Bilde stehen, so wenig wir uns darum sorgen, ob der einzelne Mann auch auf dem Flecke stehen könne, wo er steht; denn er könnte ja auch in der Luft schweben, ohne daß wir uns um sein Herabfallen Kümmernisse machten, wenn er nur schön gezeichnet ist. Außer der malerischen Schönheit ist also alles Andere, worüber sich die Künstler so oft Sorge machen, oder von einfältigen Kritikern getadelt werden, reiner Plunder, und der ungeheure Vorzug der klassischen Kunst ist gerade der, daß sie sich um solche Dinge nicht bekümmert, sondern lediglich auf die malerische Schönheit ausgeht, diese deshalb auch so viel mehr erreicht, weil sie es vollkommen rücksichtslos thut.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Wien's Gemälde-Galerien, in ihrer kunsthistorischen Bedeutung dargestellt von Betty Paoli. Wien, Verlag von Karl Gerold's Sohn. 1865. 8. 268 S.

Sz. Die bekannte Schriftstellerin stellte sich in diesem Werke die Aufgabe, „an den in unseren bedeutendsten Galerien enthaltenen Werken den Entwickelungsgang der Kunst in fünf Jahrhunderten nachzuweisen, die Meister dem allgemeinen Verständniß näher zu bringen und den inneren Zusammenhang der künstlerischen Erscheinungen deutlich zu machen.“ Die Lösung dieses Vorhabens wäre im hohen Grade wünschenswerth und großen Dankes würdig, da die Galerien Wien's bekanntermaßen einen seltenen Reichthum an bedeutenden Kunstwerken besitzen und bisher noch keine eingehende und vollständige Würdigung erfahren haben. Indessen können wir der Verfasserin nicht nachsagen, daß sie das von ihr gewünschte Ziel erreicht habe. Es fehlt ihr hierzu vor Allem der kritische Maßstab für die Beurtheilung von Bildern, den man sich freilich nur durch jahrelanges Studium der großen Meister in den verschiedenen Galerien Europa's zueigen machen kann, und dann auch eine nähere Kenntniß der Kunstgeschichte, sowie der darauf bezüglichen Literatur. Deßhalb tadeln wir auch zumeist die Entschiedenheit und Sicherheit, mit der hier die einzelnen Gemälde besprochen und abgeurtheilt werden, als ob dies nur eine Kleinigkeit wäre. Auch finden wir es zu mißbilligen, daß die Verfasserin, wenn sie fremden Anschauungen und Kriterien folgt, die vorgebrachten Gründe in einer Weise anführt, als ob sie von ihr selbst herrührten. Citirt werden überhaupt nur drei Autoren: Mündler mit seinem Aufsatze: „Ein bisher unbekanntes Bild von Rafael im Belvedere“ in unserem Blatte (S. 48), Passavant (S. 113) und zweimal Waagen's Werk über die deutschen und niederländischen Malerschulen (S. 246, 252); dagegen werden Louis Viardot's Werke an keiner Stelle erwähnt. Und doch wurde gerade dieser, in manchen Punkten nicht ganz verläßliche Führer, namentlich seine Schrift: „Les Musées d' Allemagne et de Russie,“ Paris 1844, von der Verfasserin stark ausgebeutet, so daß eine Reihe von Stellen aus dieser Arbeit theils mehr, theils weniger wörtlich übersetzt erscheinen, wie z. B. S. 6 (Murillo), 14 (Giorgione), 20 (Tizian's Lukretia), 21 (Tizian's Karl V.), 26 (Veronese), 27 (Veronese, Heilung der kranken Frau), 28 (Carletto Cagliari), 35, Zeile 11—13, 38 (Andrea del Sarto), 53 (Maratti), 55 (Mantegna), 66 (Cagnacci), 73 (Giordano), 82 (Velasquez), 103 (Cranach), 109 (erster Absatz), 113 (Hubert und Johann van Eyck), 131 (Rubens' Theodosius), 137 (van Dyck's Clara Eugenia), 144 (Teniers' Opfer Abrahams), 146 (Steen), 154 (Savery), 159 (Ruysdael), 169 (Rembrandt's Ecce homo), 173 (Steen), 190 und 191 (Murillo) und andere. Auch die Anschauung, daß das Belvedere keinen besonderen Reichthum an Tizian'schen Werken besitze, ist Viardot entnommen. — Häufig, wenn auch nicht so auffallend, ist Waagen's obengenanntes Werk benützt; hier sind jedoch der Verfasserin ein paar Noten entgangen, sonst würde sie nicht den Abgang eines Gemäldes von Morone im Belvedere beklagen, da Waagen das daselbst dem Calcar zugeschriebene Porträt entschieden für ein Werk jenes Künstlers hält (I, S. 324), wofür sich auch Mündler in unserem Blatte ausgesprochen hat, ein Urtheil, dem selbst Albrecht Krafft in seinem historisch kritischen Katalog der k. k. Gemälde-Galerie (S. 121) sich anzuschließen geneigt ist; auch dürfte sie kaum das der altschwäbischen Schule angehörige Bild der „Kindheit Jesu“ in derselben Galerie dem J. Aquila zuschreiben, den das 15. Jahrhundert gar nicht kennt, wenn sie die Note zu S. 184 des 1. Bandes von Waagen gelesen hätte. An einigen Stellen weicht jedoch die Verfasserin von ihren Gewährsmännern ab: S. 89, wo sie das ganze Altargemälde mit Flügeln im I. Saale des zweiten Stockes der Gemäldegalerie im Belvedere als Werk des Michael Wohlgemuth beschreibt, obgleich Waagen I, 193 dasselbe dem Meister aus guten Grün-

den abspricht und auch Viardot meint, daß dieses Gemälde für Wohlgemuth viel zu gut sei; S. 39, wo sie Allori's Judith eine wunderbar getreue Wiederholung desselben Bildes in der Galerie Pitti nennt, während Viardot nur eine sehr schlechte Kopie darin erkennt; S. 252, wo sie mit großer Schärfe gegen Waagen's Anschauung polemisirt, daß in der Kreuzigung, welche in der Galerie Liechtenstein dem Hans v. Kulmbach zugeschrieben wird, ein Werk des Lukas v. Leyden zu erkennen sei: „Ich gestehe, daß der Ernst der Auffassung, die Schlankheit der Figuren, das Maß im Ausdrucke mir der Weise des holländischen Malers nicht zu entsprechen scheinen, und so dürfte in der That Kulmbach der Urheber des Werkes sein." Wo daher die Verfasserin ihrem eigenen Urtheile folgt, sehen wir sie häufig ein schiefes Urtheil abgeben. So namentlich bei Besprechung der Galerie Liechtenstein, wo die vielen großen Namen meist einfach adoptirt werden. Dagegen wird hier die hl. Familie von Andrea del Sarto, welche in einem Aufsatze im deutschen Kunstblatte (1833, Nr. 48) für eines der schönsten Werke dieses Meisters erklärt wird, als ganz unbedeutend abgefertigt. Es darf hiebei nicht mit Stillschweigen übergangen werden, daß zwei der bedeutendsten, freilich etwas abseits liegenden Säle des zweiten Stockes dieser Galerie, in denen sich u. A. eine schöne Kopie nach der „belle jardinière", ein besonders charakteristischer Spagnoletto, eines der schönsten Bilder von Parmeggianino und der dem Velasquez zugeschriebene „Raucher" befinden, ganz übersehen und daher auch in der Numerirung nicht miteinbegriffen sind. — Ganz unrichtig ist Rembrandt's Beurtheilung, dem die Schrift keinen anderen Vorzug, als den Reiz des Helldunkels nachrühmen kann. Hier geht die Verfasserin außer einer richtigeren Einsicht in die Werke dieses Meisters auch die Kenntniß der trefflichen Arbeiten von Koloff und Blanc vollständig ab.

Außer diesen Bemerkungen über das kritische Vermögen des Frl. Paoli haben wir auch noch gegen den Umfang und die Anordnung der Arbeit Manches einzuwenden. Wir begreifen einerseits nicht, warum die Galerie Esterhazy noch berücksichtigt wird, da dieselbe bereits auf dem Wege nach Pest ist, und deren Transferirung seit zwei Jahren niemand ein Geheimniß war, ein Umstand, dessen mit keinem Worte erwähnt ist, und finden es andererseits durch nichts gerechtfertigt, warum die reichhaltigen Galerien der hiesigen Akademie und der Grafen Czernin, Schönborn und Harrach nicht in den Kreis der Besprechung eingezogen wurden. Auch wenn bei Besprechung der deutschen und niederländischen Werke im Belvedere, die auch zerstreut genug aufgestellt sind, die historische Aufeinanderfolge festgehalten wird, können wir uns nicht damit befreunden, daß bei Beurtheilung der italienischen Werke mit der venetianischen Schule, die sich am spätesten entwickelte, der Anfang gemacht wird.

Hieran knüpfen wir noch einige Bemerkungen über einzelne Stellen, die uns auffällig erschienen sind, wollen aber damit durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen. S. 10 wird Giambellini's „Mädchen mit dem Spiegel" im Belvedere aus irrigen Gründen diesem Meister abgesprochen. S. 13 wird bei Giorgione's Bild: „Plotius von Lucius überfallen", die im Haas'schen Galeriewerke ausgesprochene Vermuthung wiederholt, daß hier eine Begebenheit aus Giorgione's eigenem Leben dargestellt sei, während uns für erstere Bezeichnung Ridolfi in seiner Biographie dieses Meisters (Meraviglie dell' arte. Venezia 1648) ein sicherer Gewährsmann ist. S. 15 wird Palma's hl. Familie mit der hl. Ursula, die eher eine Kopie sein dürfte, als das beste Werk dieses Meisters im Belvedere genannt und der anderen hl. Familie mit Papst Coelestin und der hl. Katharina weiter nicht gedacht. S. 21 werden die wundervollen Porträts Tizian's mit ein paar Zeilen abgethan und die Bildnisse von Benedetto Varchi, des Strada v. Rosberg, des Churfürsten von Sachsen und des Stanislaus Koska gar nicht erwähnt. S. 29 ist zu bemerken, daß Moretto's Hauptwerke sich in Brescia befinden. S. 30 wird die schöne Thamar von Jacopo Bassano ganz mit Stillschweigen übergangen. S. 64 wird angeführt, daß Guido Reni von Allen verlassen, in Noth und Elend gestorben sei, während er doch bekanntermaßen bis an sein Ende wie ein König verehrt wurde. S. 53 und 78 werden die Werke Maratti's und Champagne's mit besonderer Auszeichnung besprochen. S. 89 wird ein Bild von Largkmair erwähnt. Nach Schnaase's Untersuchung (Mittheilungen der Centralkommission) hat es jedoch nie einen Maler dieses Namens gegeben, und ist hier lediglich eine Verwechslung mit Burgkmair untergelaufen. S. 112 werden die Brüder van Eyck als Erfinder der Oelmalerei angeführt, während ihnen bekanntlich nur eine verbesserte Anwendung derselben zuzuschreiben ist. S. 127 wird Rubens' Geburtsort Köln genannt, während derselbe doch erwiesenermaßen Siegen in der Grafschaft Nassau ist. S. 159 erscheint Rembrandt mit dem Vornamen Paul, den er nie geführt hat, indem eben dieser Rembrandt hieß, während sein Zuname Harmenszoon war. S. 199 wird sich lang aufgehalten bei den Schönheiten des Andrea Mantegna in der Galerie Esterhazy. Indeß verräth das ihm zugeschriebene Bild entschieden einen holländischen Meister. S. 201 wird aus der Zeichnung der Madonna bei der Lionardo zugeschriebenen hl. Familie auf die unechte Bezeichnung dieses Bildes geschlossen, ein Umstand, der gerade Mündler laut einer mündlichen Aeußerung bestimmen würde, dieses Gemälde für den einzigen echten Lionardo in der Galerie zu erklären. S. 211 ist gerade der so getadelte Johannes in der Rafael zugeschriebenen hl. Familie das Schönste in diesem Bilde und seine Figur von echt rafaelischem Geiste beseelt. S. 254 wird Cranach's schönstes Bild in der Galerie Liechtenstein: „das Opfer Isaak's", mit Stillschweigen übergangen. — Zum Lobe des Werkes wollen wir schließlich hervorheben, daß die Verfasserin der Beurtheilung der Werke jedes Meisters eine kurze biographische Notiz und eine Bemerkung über seine Stellung in der Kunstgeschichte vorangeschickt hat.

Kleine Chronik.

Die Ausstellung der Londoner „Royal Academy of arts" ist seit dem 28. April eröffnet. Ihr Anblick, sagen die „Times", wird für einen Franzosen anfangs etwas Befremdendes haben: sie enthält nämlich keine Schlachtenbilder, keine

religiösen Malereien und keine einzige Nudität. Der Gesammteindruck hat etwas Hartes und Trockenes. Aber unter der Masse von Werken zweiten Ranges treten doch einige recht schätzenswerthe Stücke hervor, z. B. „die Hochzeit des Prinzen von Wales" von Frith, die einzige Staatsaktion der Ausstellung; die historischen Genrebilder von Millais, in denen man den Maler von 1855 kaum wieder erkennt; ein reizendes Genrebild von Orsley; die Porträts von Boxall; die Thierbilder von Landseer und das Selbstporträt dieses Meisters; eine Studie von Whistler; die graphischen Arbeiten von Seymour-Haden. Von Franzosen werden besonders Ribot, Legros und Fantin gerühmt. Auch unter den plastischen Arbeiten findet das Werk eines Franzosen, Megret's „Concordia", die meiste Anerkennung. Die Ausstellung umfaßt im Ganzen 1077 Nummern.

Ausgrabungen. Der Prinz Torlonia in Rom hat auf einer seiner Besitzungen zwei dem Vernehmen nach ausgezeichnete lebensgroße Statuen, eine Muse und einen Aeskulap, gefunden. — In Pompeji soll ein Kind beim Aufwühlen der Erde eine kostbare Camee gefunden haben, welche, wie man hört, bereits der neapolitanischen Sammlung einverleibt worden ist. — Bei Dürckheim in Baden hat man jüngst einen werthvollen kelto-romanischen Fund gemacht, bestehend aus Bronzegeräthen, Goldschmucksachen, Reliefs u. dgl. von zum Theil vortrefflicher Arbeit.

Ein neuer „Verein badischer Künstler" hat sich aufgethan, welcher in den Städten des Großherzogthums wechselnde Ausstellungen veranstaltet. Der diesjährige Turnus besteht aus etwa 70 bis 80 Bildern, sämmtlich von einheimischen Künstlern.

Rafael's „Madonna von Loreto", welche seit den Zeiten der ersten französischen Revolution vermißt wird, aber schon mehrfach in vermeintlichen Originalien auftauchte, soll in den letzten Wochen bei einem Kunstliebhaber in Verona durch den Wiener Aquarellmaler H. Stohl nun wirklich aufgefunden sein. Das Bild wurde, wie die Tagesblätter berichten, von seinem gegenwärtigen Besitzer vor einiger Zeit bei einem Bilderhändler in Mantua gekauft und war damals bis zur Unkenntlichkeit mit einer Schmutzschicht überzogen. Nachdem der Käufer das Bild mit Terpentin gereinigt, soll sofort die Ahnung seines hohen Werthes in ihm aufgestiegen sein. Näheres ist natürlich abzuwarten.

Der Weltausstellungspalast für 1867, über dessen Lage man sich noch immer nicht geeinigt hat, fängt nun auch selbst schon an, die Geister der französischen Ingenieure und Architekten zu beschäftigen. Hr. Hector Horeau hat einfach auf das Londoner Gebäude von 1851 zurückgegriffen und ein riesiges Eisenglashaus projektirt, wie es dem provisorischen Charakter dieser Ausstellungsräumlichkeiten denn auch immer am besten entsprechen dürfte. Der Palast erhielte danach die Gestalt eines ungeheuren Oblongums von fünf verschieden hohen Schiffen und mit halbkreisförmigem Abschluß. Die fünf Schiffe würden zusammen 200 Meter breit; der Flächenraum des Ganzen beliefe sich auf 14,000 Quadratmeter. Mehr nicht! Das Dach würde von 340 eisernen Säulen gestützt werden. Für die Dekoration, besonders des Aeußeren, schlägt Hr. Horeau eine Verbindung von Holzwerk, Terrakotta und bemalter Leinwand vor. Die Kosten sollen sich nur auf 9,800,000 Franken belaufen. „Dies Projekt, sagt ein französischer Kritiker beißend, hat nur Eines gegen sich: es ist zu einfach. In dieser Zeit der Festons und Astragalen ist Einfachheit ein Laster, Vernunft ein Wagestück."

Die deutsche Kunstgenossenschaft hält ihre diesmalige Versammlung in Kiel ab und zwar am 18., 19. und 20. Juli. Dabei wird bekanntlich die Enthüllung des in Schleswig errichteten Denkmals für J. A. Carstens stattfinden. Von Seiten der Wiener Künstlergenossenschaft wurde Hr. Maler Friedländer zu der Versammlung delegirt.

Zum Wiederaufbau des Braunschweiger Schlosses haben die dortigen Stände 985,400 Thaler bewilligt, und zwar sind hievon 912,400 Thlr. für die Herstellung des zerstörten Theiles, 37,000 für Errichtung des linken Flügels und 36,000 Thlr. für die von Howald neu zu gießende Quadriga bestimmt.

Lokales.

F. H. **Im Atelier des Bildhauers Melnitzky** sind die vier Kolossalstatuen für die Aspernbrücke nahezu fertig modellirt. Drei der für den Palast des Herzogs von Württemberg bestimmten Portalfiguren, die „Weisheit", „Gerechtigkeit" und „Stärke", sind bereits in der projektirten Größe in gefärbtem Gyps gegossen. Das Thonmodell der „Ehre" erwartet noch diese Verwandlung. Zwei große Reliefs werden soeben modellirt: die „Gastfreundschaft" für das Palais Württemberg, von welchem bereits in einer früheren Anzeige ausführlicher gesprochen wurde, und das große Wappenschild für die Hauptfaçade des Ludwig-Viktor-Palastes. Dieses Schild, mit reichen Ornamenten geziert, ist in das architektonische Gebälk eingefügt, das zu beiden Seiten eine im antiken Styl behandelte Karyatide trägt.

F. H. **Josef Hoffmann** hat das vom Staats-Ministerium bestellte Bild: „das Grab des Anakreon" vollendet. Der Künstler läßt den Dichter des heiteren fröhlichen Lebensgenußes, welcher der Sage nach in Abdera 85 Jahre alt an einer Weinbeere gestorben ist, in seinem Geburtslande Teos begraben werden. In einem Pinien- und Cypressenhain liegt das einfache Marmor-Epitaphium des Dichters, am Fuße desselben ein Greis mit der „Milch der Greise" nach Anakreon in seinem Becher. Auf einer Terrasse zur Rechten, hinter welcher sich ein großes Rebengelände erhebt, ergötzt sich eine heitere Gruppe mit Tanz, Gesang und zärtlichem Gekose. Im Mittelgrunde sieht man auf das Gestade des ionischen Eilandes hinaus. Zur Linken liegen griechische Tempel unter Cypressen verborgen. Das Bild wird wahrscheinlich erst im Herbst zur öffentlichen Ausstellung gelangen.

Briefkasten der Redaktion: 3.—9. Juni: E. und Sz. hier: Benützt. — F. P. und A. T. in München, "r" in Innsbruck. Erhalten — St. in Heidelberg und A. W. in Breslau: Wird brieflich beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 24. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 17. Juni 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post. Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Joseph Koch im Museum zu Innsbruck.

r Sie haben in Ihrem Blatt eine Reihe von Aufsätzen gebracht über die Handzeichnungen, welche die k. k. Akademie aus Koch's Nachlaße erwarb. Wir erlauben uns, kurz auf 66 Handzeichnungen des großen Meisters zu verweisen, welche das Innsbrucker Museum vor einigen Jahren Hrn. Wittmer, Koch's Schwiegersohne, abkaufte.

Darunter befinden sich 19 zum Theil treffliche Landschaften aus der Gegend von Rom, Civita Castellana, Civitella und Olevano. Es sind Zeichnungen mit Bleistift, die Umrisse meist mit der Feder überfahren. Die meisten tragen die Jahreszahl 1838.

Ausgezeichnet sind manche von den 32 biblischen Zeichnungen, deren Stoff theils dem alten, theils dem neuen Testament entnommen ist. Es sind theils Feder-, theils Bleistiftzeichnungen, oft nur Entwürfe, oft fleißiger ausgeführt, wobei man hie und da eine nachhelfende Hand spürt, deren Striche wir gern entrathen würden. Ein gewisser Isidor Müller wollte eine photographische Ausgabe dieser Blätter veranstalten; einige wurden fertig, ob sie dem Kunsthandel übergeben worden sind, wissen wir nicht.

Auch zu Dante liegt eine Reihe von Blättern vor. Koch malte daraus bekanntlich eine Anzahl Fresken für die Villa Massimi zu Rom; Charon mit dem stygischen Kahn besitzen wir in drei etwas von einander abweichenden Entwürfen. Der Kahn mit den Seligen, welchen ein Engel steuert, kommt zweimal vor; ebenso das Blatt mit dem Höllenrichter, um den sich die verschiedenen Qualen gruppiren; desgleichen das Blatt, wo Dante neben Virgil den Zweig von dem in einen Baum verzauberten Verdammten abbricht. Eines ist halbfertiger Entwurf, das andere sorgfältig ausgeführt. Ferner kommen Dante und die Thiere im ersten Gesang; Dante und Beatrice; der Engel, welcher die Seligen erweckt: „Venite benedicti patris mei;" dann die Scene, wo ein Engel Dante vor dem Medusenhaupt schützt, je einmal vor.

Nicht uninteressant ist eine kleine Federzeichnung: Christus fällt unter dem Kreuze, sehr fleißig ausgeführt, aber freilich ohne künstlerischen Werth; Koch verfertigte sie noch als Hirtenknabe im Lechthal.

Das Museum besitzt außerdem bekanntlich fünf treffliche Gemälde aus Koch's bester Zeit: Apollo unter den Hirten, Boas und Ruth, Macbeth und die Hexen, der Tiroler Landsturm, — einen Entwurf mit der Feder hatte der alte Minister Stein erworben, — der hl. Franziskus, welcher mit dem Teufel um die Leiche Montefeltre's streitet. Außerdem besitzt Hr. Schönherr eine Landschaft von Koch; eine andere befindet sich unseres Wissens zu Botzen.

Vor einigen Jahren machte Adolf Pichler in einem Tiroler Blatte den Vorschlag, man solle Koch und Fallmerayer vor dem Museum Büsten als Denkmale errichten. Man läßt in Tirol so viele schwindsüchtige und garstige Heilige für theueres Geld schnitzeln und meißeln; es würde dem Lande gewiß Ehre machen, wenn es diese kleine Auslage zusammenbrächte. Wurden doch erst jüngst Tausende von Gulden für die Restauration der Annasäule in der Innsbrucker Vorstadt bewilligt, ein Werk, bei dessen Zerfall die Kunst nicht viel verloren

hätte. Der Vorschlag Pichler's wurde mit Gleichgiltigkeit, ja mit Achselzucken aufgenommen. Natürlich! Koch trug nie eine Bischofsmütze, er hat auch nie so „Großes geleistet“ wie „unser“ Greuter. Vielleicht erhielte Koch ein Monument — aber ein „gothisches“ — wenn er die Gegner der Glaubenseinheit in die Hölle gemalt hätte.

Noch ein Nachtrag zu Koch.

Von Carl v. Lützow.

Nach Veröffentlichung meines neulichen Berichtes fiel mir noch eine Rolle mit sechs, ebenfalls aus Wittmer's Besitz stammenden Koch'schen Zeichnungen in die Hand, welche dem Inventar der Wiener Akademie der bildenden Künste nachträglich einverleibt worden sind, und worüber bei dieser Gelegenheit einige Worte hier Platz finden mögen.

Zunächst sind es zwei große Landschaften in Aquarell; die eine aus der Schweiz, mit Gletschern im Hintergrunde, vorne links ein verfallener Thurm, Landleute als Staffage; die andere italienisch, eine Stadt im Gebirge, mit hoher Bergkuppe und Wasser im Hintergrunde; beide, namentlich die erste, wohl aus Koch's früherer Zeit.

Dann zwei Federzeichnungen von höchster Schönheit, offenbar viel später. Die eine wieder von schweizerischem oder tirolischem Charakter, Blick in's Thal auf ein Dorf mit schlankem Thürmchen, darüber gewaltige Bergmassen und Wolkenschichten, ein blasender Hirt mit der Herde rechts im Vordergrunde; die andere südlich, mit herrlicher Fernsicht auf das Meer durch eine den Mittelgrund einnehmende Baumgruppe, aus der sich als Staffage der Zug des Bacchus mit der Ariadne dem Vordergrunde zu bewegt. Darunter die Notiz, daß das Bild für Frh. Joseph v. Giovanelli in Botzen gemalt wurde. Ist dies vielleicht das oben erwähnte?

Endlich zwei Bleistiftzeichnungen. Die größere davon ist sehr flüchtig hingeworfen; ich erkenne links Kybele auf dem Löwenwagen, oben Kronos, zur Rechten am Boden Kentauren in buntem Gedränge mit menschlichen Gestalten. Die kleinere Skizze hat schärfere Kontouren, ist jedoch ebenfalls unvollendet; sie stellt den Apfelschuß des Tell dar, links Geßler mit Gefolge, rechts Tell, zielend, im Hintergrunde unter dem Baum das Kind. Auch diese Zeichnung scheint noch aus des Meisters jüngeren Jahren zu stammen.

Kunstliteratur.

A new History of Painting in Italy from the II. to the XVI. century, etc. By I. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle. Vol. I et II. London, J. Murray, 1864.

Besprochen von Otto Mündler.

Nicht allzuhäufig wird der Kritik, mitten in unserer schreibseligen Zeit, die dankbare Aufgabe zu Theil, das Erscheinen eines Werkes, wie das vorliegende, zu begrüßen. Leider habe ich, in dem Bestreben dem Buche nach aufmerksamem Durchlesen desto vollere Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, diese Anzeige von dem Stieben der ersten Schneeflocken bis zur Rosenblüthenzeit aufgeschoben; doch ist diese sechsmonatliche Verzögerung ein sehr geringer Uebelstand bei einem Buche, das auf dauernden Erfolg und auf Bestand zu rechnen alle Ansprüche hat. Der Titel verspricht uns „eine neue Geschichte der Malerei in Italien vom 2. bis zum 16. Jahrhundert, bearbeitet nach frischen Materialien und neuerdings unternommenen Forschungen in den italienischen Archiven und gestützt auf persönliche Anschauung der über Europa zerstreuten Kunstwerke,“ und jede Seite des Buches beweist, daß es mit diesem Versprechen voller Ernst ist. Wir haben nun das längst und sehnlich Gewünschte, eine gründlich eingehende, ausführliche Geschichte der italienischen Malerei von ihren Anfängen an bis zu der Zeit, wo durch die großen Genien des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts die Kunst nach allen ihren Richtungen ein Höchstes erreicht, bis sie in den Händen der Schüler und Nachahmer jener Heroen der Kunst Gewalt litt und ihrem Verfall entgegengeführt wurde.

Es sei uns gestattet, einige kurze Andeutungen über die Geschichte der Entstehung des Buches und über dessen Verfasser mitzutheilen. Als im Jahre 1846 der Florentiner Verleger Fel. le Monnier sich mit den HH. C. und G. Milanesi und C. Pini aus Siena und dem Florentiner Padre Marchesi über die Herausgabe einer neuen Bearbeitung von Vasari's Künstlerbiographien geeinigt hatte, da ward dieses zeitgemäße Unternehmen mit lautem Beifall begrüßt, und die in rascher Folge sich fortsetzende, selbst von den Ereignissen des Jahres 1848 nicht unterbrochene Ausgabe erfreute sich der Theilnahme des kunstliebenden Publikums in ganz Europa. Der neue Vasari hatte vor allen bis jetzt erschienenen nicht nur große äußere Vorzüge — Handlichkeit, Billigkeit und guten Druck — voraus,

sondern es war auch der Text einer sorgfältigen Recension unterzogen, und ein reicher Vorrath von Anmerkungen und von ausführlichen Kommentaren suchte in die häufig verworrene Vasari'sche Darstellung Licht zu bringen, Widersprüche zu lösen, die seitherigen Schicksale von einer Unzahl Kunstwerken nachzuweisen u. s. w. Aber eben das Viele, was geboten wurde, zeigte das Mangelnde in um so hellerem Lichte. Die Fackel, die in Deutschland Rumohr durch seine „Italienische Forschungen", Gaye durch seinen „Carteggio", in Italien M. A. Gualandi durch seine sechs Hefte „Memorie originali italiane" (1840—45), später G. Milanesi durch seine drei Bände „Documenti per la Storia dell' Arte Senese" (1854—58) angezündet hatten, durchleuchtete das Dunkel der Vasari'schen Lebensbeschreibungen, so zwar, daß in die entferntesten Winkel dieses gewaltigen Baues noch keineswegs Klarheit, aber ein dämmerndes Halblicht drang, an dessen Schimmer sich erkennen ließ, wie neben den zahllosen und unschätzbaren Mittheilungen über seine Landsleute, seine Zeitgenossen und solche Künstler, deren Lebensumstände und Werke noch im unmittelbaren Andenken der Mitlebenden fortdauerten, andererseits in Allem, was die auswärtigen Schulen, in Allem, was besonders die Anfänge der wiedererwachten Kunst des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts betrifft, die Quellen, die der aretinische Geschichtschreiber benützt, höchst unzureichend und seine Vorstellungen verwirrt sind, wie seine Mittheilungen auf schwankendem Boden stehen, auf ungenügender Anschauung beruhen und an gänzlichem Mangel aller historischen Kritik leiden, dergestalt daß, um sicher zu gehen, kaum eine einzige der Angaben seines Buches — was namentlich dessen ersten und zweiten Theil betrifft — unbedingt als wahr anzunehmen, sondern auf den Grund eigener, gewissenhafter Anschauung einer strengen kritischen Prüfung zu unterwerfen sei. Einer der ersten, der zu dieser Ueberzeugung gelangte und sich darüber auf's lebhafteste aussprach, war Giov. Batt. Cavalcaselle aus dem Venetianischen, ursprünglich ein Maler, der als politischer Flüchtling seit 1849 sein Vaterland verlassen, sich abwechselnd in Frankreich, den Niederlanden, Deutschland und England aufgehalten, 1852 eine Reise durch Spanien unternommen, endlich in London sich festgesetzt hatte, unablässig mit dem Studium der Kunstgeschichte beschäftigt und zuletzt mit seinem Freunde J. A. Crowe, einem Engländer von literarischer und künstlerischer Bildung, mit Ausarbeitung des rühmlich bekannten Werkes über die altniederländischen Schulen sich befassend, welches erst 1857 bei J. Murray in englischer Sprache erschien. Zu der Zeit, als der einsichtsvolle und unternehmende Buchhändler dieses Werk noch als Manuskript in den Händen hatte, faßte er schon den Plan zu der Veröffentlichung einer neuen kritischen Ausgabe des Vasari und auf den Rath einiger kunsterfahrener Männer wurde Cavalcaselle, der sich längst nach der Möglichkeit der Rückkehr in's Vaterland gesehnt, mit Vorstudien für dieses Werk beauftragt und mit allen Mitteln zu der Reise, darunter einem österreichischen Paß, ausgerüstet, und so verließ er im Frühjahre 1856 England, um in der Reihenfolge, die ihm zur Erreichung seines Zweckes am passendsten schien, die Provinzen seines Vaterlandes, Sicilien nicht ausgeschlossen, zu besuchen. Sechs Jahre dauerte die Reise unter Peripatien und Schwierigkeiten aller Art, die wir hier nicht auszuführen haben, die aber nur glühendste Begeisterung für die Kunst, thätige Verfolgung eines edlen Zweckes und gänzliche Entsagung auf jeden anderen Lebensgenuß zu überwinden vermochte. Schließlich wurde noch einmal Frankreich, England und Deutschland besucht, bis endlich im Herbst 1862 Cavalcaselle seine Vorstudien für abgeschlossen erklärte. Der ursprüngliche Plan einer neuen Ausgabe des Vasari war längst schon dahin abgeändert worden, daß wo möglich eine neue Geschichte der Malerei in Italien in zusammenhängender Darstellung, die Anfänge der christlichen Kunst und deren Entwickelung bis zu ihrer höchsten Blüthe umfassend, gegeben werden sollte. J. A. Crowe, dem unterdessen die Stelle eines britischen Generalkonsuls in Leipzig zu Theil geworden war, hatte seinerseits schon seit Jahren sich zu dem großen Unternehmen vorbereitet und namentlich mit der reichhaltigen Literatur sich vertraut gemacht. So ausgerüstet, begaben sich nun die beiden Freunde an die gemeinschaftliche Arbeit. Im Frühjahre 1864 waren die zwei ersten Bände des Werkes in Leipzig nicht nur geschrieben, sondern auch gedruckt; doch wurden sie von dem Verleger bis November desselben Jahres zurückgehalten. Von dem reichen Inhalt dieser beiden Bände wollen wir versuchen, in gedrängter Uebersicht einen Begriff zu geben.

Den ersten Band eröffnet die Widmung an Sir Charles Eastlake, den verdienstvollen Präsidenten der königl. Akademie der bildenden Künste in London, den hauptsächlichsten Beförderer des Unternehmens. Nach einer ganz kurzen Vorrede wird im I. Kapitel die Kunst vom zweiten bis zum sechsten Jahrhundert in Allem, was Katakomben und Mosaiken bis

auf unsere Zeit gebracht haben, ausführlich in's Auge gefaßt. — Kapitel II enthält die Geschichte der Kunst in Italien vom siebenten bis zum dreizehnten Jahrhundert. Spätere Malereien in den Katakomben. Künstlerischer Verfall der Mosaiken. Neugriechischer Einfluß und Verfall der Kunst in Rom. Miniaturen des achten Jahrhunderts. Wandmalereien zu Nepi. Die Kunst in Süditalien und Sicilien. Miniaturen der sicilisch-romanischen Periode. Spätere Mosaiken. Wandmalereien in Subiaco, in Parma und in Florenz, wobei zum Theil schon bestimmte Künstlernamen vorkommen. In diesen zwei ersten Kapiteln, welche 95 Seiten umfassen, ist über den gegenwärtigen Stand der altchristlichen Wandgemälde in den Katakomben, sowie über sämmtliche Mosaiken, welche Italien und Sicilien aus den früheren Jahrhunderten des Mittelalters besitzt, eine so eingehende, auf die gewissenhaftesten Untersuchungen gestützte Beschreibung enthalten, daß man die beiden Kapitel füglich als erschöpfende Monographien über den schwierigen Gegenstand betrachten kann. — Kapitel III. Die römischen Baumeister und Mosaisten der Familie Cosmati. Pietro Cavallieri. — Kapitel IV. Bildhauerei in Mittelitalien vom zwölften Jahrhundert an. Nicola Pisano, seine Vorgänger und seine Nachfolger. — Kapitel V. Die frühesten Maler des mittleren Italiens und Guido von Siena. Margaritone von Arezzo u. s. w. — Kapitel VI. Anfänge der Kunst in Florenz. Tafi und Cimabue. — Kapitel VII—XII handeln von Giotto und dessen staunenswerther Thätigkeit, die sich über ganz Italien verbreitete. Mit sichtbarer Vorliebe verweilen die Verfasser bei diesem großen Genius, der durch Gedankenreichthum und durch gestaltende Kraft die ganze Kunst des vierzehnten Jahrhunderts beherrschte. Die vielbesprochenen Fresken der Incoronata zu Neapel werden näher beleuchtet und dem Giotto abgesprochen. Bei dieser Gelegenheit werden die früheren neapolitanischen Meister in's Auge gefaßt und die Existenz von „Colantio del Fiore“ als höchst zweifelhaft nachgewiesen. Kapitel XIII—XVII. Giotto's Schüler und Nachfolger; zunächst Taddeo Gaddi. Ausführliche Beschreibung und kritische Beleuchtung der berühmten spanischen Kapelle in S. Maria Novella. Vasari's Meinung wird nicht stichhaltig gefunden. In Bezug auf ihren künstlerischen Werth werden diese Fresken mit vielleicht übermäßiger Strenge beurtheilt. Einer ähnlichen Strenge begegneten wir schon oben bei den Wandmalereien der Incoronata und an vielen anderen Stellen. Puccio Capanna u. s. w. Buffalmacco, der Spaßmacher der florentinischen Malergilde. Das Campo Santo in Pisa, dessen Wandmalereien und ihre Urheber. Vasari's Angaben werden in mehreren Fällen als unrichtig nachgewiesen. Stefano Fiorentino und der Lombarde Giovanni da Melano. Alle ihre Werke sind einzeln aufgeführt. — Kapitel XVIII. Giottino. Sein eigentlicher Name ist noch immer nicht ausgemittelt. — Kapitel XIX. Andrea Orcagna, Sohn eines Goldschmieds, war Maler, Bildhauer, Baumeister und Mosaist, der bedeutendste von allen Nachfolgern Giotto's, der erste, dem die Kunst seit dem großen Wiederbeleber einen wirklichen Fortschritt verdankt. Seine Werke in Florenz und Orvieto. Der Triumph des Todes und das jüngste Gericht im Campo Santo zu Pisa werden dem Meister Orcagna ganz entschieden abgesprochen, indem sie mit dem Paradies von seiner Hand in der Capella Strozzi nicht die entfernteste Aehnlichkeit, überhaupt in ihrem Styl nichts Florentinisches haben, dagegen die vollständigste Uebereinstimmung mit den bekannten Vorstellungen der Einsiedler in der Wüste, von den Brüdern Lorenzetti aus Siena, darbieten. Bernardo di Cione, der Bruder des Andrea Orcagna. — Kapitel XX. Traini &c. — Kapitel XXI. Agnolo Gaddi und dessen Schüler Cennino Cennini, der bekannte Verfasser einer Abhandlung über die Technik der Wand- und der Tafelmalerei — Kapitel XXII. Antonio Veneziano, trotz seinem Namen in seiner Kunst ein Florentiner, ein strenger und aufmerksamer Beobachter der Natur, schlank in den Formen, hell und verschmolzen in den Farben, nach seiner Gemüthsart zu dem Sanften, Weichen sich hinneigend. Er bildet den Uebergang von Orcagna zu Masolino und Fiesole. — Kapitel XXIII. An ihn schließt sich an sein Schüler Gherardo Stamina, von dem kein sicheres Werk mehr vorhanden. Stamina wird der Lehrer Masolino's. — Kapitel XXIV. Masolino's Hauptwerk befindet sich in der Pfarrkirche zu Castiglione di Olona in der Lombardei und in der anstoßenden Taufkapelle. Eingehende Beschreibung und Zergliederung dieser Werke, wahrscheinlich vom Jahre 1428. Auffallende Uebereinstimmung derselben mit dem Styl Fiesole's, andererseits aber deren Abweichung, namentlich in Bezug auf den Grad der künstlerischen Begabung und Ausbildung, von Masaccio. Gründe, warum Masolino in der Cappella Brancacci nicht gemalt haben kann. Vasari's Lebensgeschichte des Masolino wird kritisch beleuchtet und vervollständigt. Seine Reise nach Ungarn, wo er in die Dienste des Florentiners Filippo Scolari tritt, der nach

abenteuerlichen Schicksalen Obergespann von Temeswar wird und mit Reichthum und Ehren beladen 1427 stirbt. Nach seinem Tode kehrt Masolino nach Italien zurück. — Kapitel XXV. Masaccio's Leben. Seine jugendlichen Schöpfungen in Rom, die Wandgemälde in S. Clemente, welche noch vielfach an Masolino sich anschließen. Sein Hauptwerk im Carmine zu Florenz, Cappella Brancacci, wird einer gründlichen Prüfung unterworfen, welche zu der Ueberzeugung führt, daß sämmtliche Wandmalereien daselbst, welche bisher dem Masolino zugeschrieben, von Masaccio sein müssen. Von dem frühesten dieser Werke, dem Sündenfalle, bis zum letzten, der Auferweckung des Königssohnes, zeigt sich ein beständiger Fortschritt, und es offenbart sich namentlich in letzterem, in dem Zinsgroschen u. s. w., der große Geist, der würdig einerseits die Periode Giotto's abschließt, andererseits eine neue eröffnet, und das rafaelische Zeitalter einleitet. Masaccio und Domenico Ghirlandajo sind die zwei festen Pfeiler, auf denen die vollendete Kunst des sechzehnten Jahrhunderts ruht. Die obige Untersuchung aber, ein wahres Muster von kritischem Scharfblick und Unabhängigkeit des Urtheils, führt zu einem der wichtigsten Resultate, zu denen die neuere Kunstgeschichte sich Glück wünschen kann, und die sie Cavalcaselle's unermüdlichem Eifer verdankt. Masaccio's geheimnißvolles Verschwinden von Florenz und früher Tod in Rom.— Die zwei letzten Kapitel dieses Bandes enthalten eine sehr gelungene Abhandlung über die Ausübung der Kunst in Klöstern, Fra Lorenzo Monaco und endlich Fra Beato Angelico da Fiesole, der Maler der fleckenlosen Seelenreinheit.

Der zweite Band des Werkes, welcher sich, wie der erste, über 600 Seiten verbreitet, ist auch nicht minder reichhaltig, anziehend und belehrend als der erste. Wir müssen dessen Inhalt leider noch summarischer zusammendrängen.

Kapitel I. Verfall der Schule des Giotto. Spätere Anhänger: Jacopo di Casentino. Spinello. Die Bicci. — Kapitel II—VI. Wiedererweckung, höchste Blüthe und Verfall der Kunst in Siena. Duccio, Simone Martini und Lippo Memmi. Die Lorenzetti. Taddeo Bartoli. — Kapitel VII. Die frühe umbrische Schule. Gubbio. Fabriano. Perugia. — Kapitel VIII. Kunst des vierzehnten Jahrhunderts in Bologna, Modena, Ferrara und Pistoja. — Kapitel IX. Die Kunst in Verona und Padua, in Mailand, Parma und Piacenza, in Friaul und Venedig. — Kapitel X. Veränderte geistige und politische Strömungen in Florenz äußern ihren Einfluß auch auf die Kunst. Brunelleschi, Ghiberti, Donatello. — Kapitel XI und XII. Realismus und Studium der Perspektive in Florenz. Paolo Uccello, Dello Delli. Andrea del Castagno, an dessen Namen seit Vasari eine blutige Makel haftete, wird von dem Vorwurfe des Mordes reingewaschen, indem durch ein Dokument nachgewiesen wird, daß Domenico Veneziano, der angeblich Gemordete, seinen sogenannten Mörder überlebte. — Kapitel XIII. Ein neuer Geschmack dringt in die Klostermauern vom Filippo Lippi. Höchst interessante Untersuchungen über sein Leben und seine zahlreichen Werke. — Kapitel XIV—XVI. Die Realisten suchen auch die Technik der Malerei zu vervollkommnen. Einführung der Oelmalerei. Die Peselli. Alessio Baldovinetti. Die Pollajuoli. Verschmelzung der Bildnerei und der Malerei. — Kapitel XVII. Andrea Verocchio's Bedeutung in der Schule. Seine Werke mit denen der Brüder Pollaiuoli verglichen. Ein Wort über Lorenzo di Credi und Lionardo da Vinci. — Kapitel XVIII. und XIX. Sandro Botticelli und sein Schüler Filippino Lippi. — Kapitel XX. Domenico Ghirlandajo vereinigt in sich die Fortschritte seines Jahrhunderts in allen Zweigen, die Oelmalerei ausgenommen. — Kapitel XXI. Benozzo Gozzoli. Anfangs ein Anhänger des Fiesole, später der Florentiner Realisten. Seine Werke. Seine im Ganzen untergeordnete Bedeutung. Cosimo Roselli. — Kapitel XXII—XXIV sind vornehmlich dem Meister Piero della Francesca gewidmet, welcher die Florentiner Errungenschaften der umbrischen Schule zu Gut kommen ließ. Seine Größe als Meister der Perspektive in ihrer Anwendung auf die Form. Seine Werke in Rimini, Arezzo, Borgo di Sepolcro. Seine Beschäftigungen in Urbino, Ferrara und Perugia. Seine Schüler: Fra Camovali (?) und Melozzo da Forli. Des Letzteren Schüler Marco Palmezzano. Giovanni Santi, sein Leben und seine Werke.

Ein Namen- und Ortsregister über die beiden ersten Bände macht den Schluß.

Mit lebhaftester Theilnahme und mit Ungeduld sehen wir der baldigen und glücklichen Vollendung von Band III und IV entgegen, wodurch ein Werk den erwünschten Abschluß fände, das dem Freunde ernster Studien eine unerschöpfliche Quelle von Belehrung und Genuß eröffnet, ein Werk das, wiewohl von einem Italiener und einem Engländer verfaßt, in Bezug auf

die sprüchwörtliche „deutsche Gründlichkeit“ als Vorbild gelten kann.

Münchener Kunstbericht.

Von Friedrich Pecht.

(Fortsetzung.)

Der moderne Realismus und Horschelt's „Kapitulation Schamyl's.“

Es kömmt in der Kunst auf die Wahrheit gar nicht an, sondern bloß auf die Wahrscheinlichkeit, noch mehr aber auf die Schönheit; sie ist der letzte Zweck jedes Kunstwerks, und wird dieser nicht erreicht, so hilft alles Andere nichts. Aus eben diesem Grunde hat das, was man jetzt in der Kunst häufig Realismus nennt, so wenig Berechtigung, da seine äußerliche stoffliche Wahrheit fast immer der Schönheit widerstrebt.

Die Wahrheit dieser Sätze und die Unrichtigkeit der Anschauung unserer modernen realistischen Historienmalerei hat mir lange nicht so klar eingeleuchtet, als bei einem hervorragenden Werke eines unserer ausgezeichnetsten Realisten, der „Kapitulation Schamyl's“ von Theodor Horschelt. Nie ist es mir so deutlich geworden, wie leicht über der äußeren Wahrheit die innere und die Schönheit dazu Schiffbruch leiden können, wie bei diesem, in seiner Art vortrefflichen, allen Anforderungen des jetzigen Realismus in hohem Grade genügenden Bilde.

Dem Anscheine nach kamen nicht leicht alle Bedingungen zur Erzeugung eines nach modernen Begriffen echten Historienbildes so auffallend günstig zusammen, wie hier. Die große malerische Begabung, die scharfe Beobachtung, das feine Studium Horschelt's, die vollkommene Vertrautheit mit seinem Stoffe waren hier von vornherein unbestreitbar; er hatte ferner nicht nur den Krieg, dessen Abschluß die Kapitulation Schamyl's bildete, jahrelang mitgemacht, sondern war auch bei dieser selbst Augenzeuge, gleich mit der Absicht gewesen, sie zu malen; er hatte sich also von Personen und Terrain die genauesten Studien gemacht, und das Bild zu einer Zeit angefangen, wo ihm der Eindruck noch frisch in der Seele haftete, den ihm die Begebenheit gemacht.

Nichts destoweniger war das Resultat seiner Arbeit, trotz der frappantesten äußeren Wahrheit des Einzelnen, nicht eigentlich wahr, noch weniger verständlich und am allerwenigsten schön, berauschend oder erhebend, wie es das Kunstwerk sein soll, sondern es überkam den Beschauer etwas von der peinlichen Nüchternheit, die uns aus jeder Photographie von ganzen Gruppen entgegenweht, der Vorgang selber aber blieb unverständlich, und zwar eben deßhalb, weil der Künstler, den Forderungen des Bestellers gemäß, ihn genau so dargestellt hatte, wie er sich ereignet.

Eine kleine Vergleichung der Forderungen der Wahrscheinlichkeit und Schönheit bei einem Historienbilde und der modernen realistischen Wahrheit dürfte auch denen, die das Bild nicht gesehen, deutlich machen, was ich mit dem Gesagten meine, d. h. wie unvermeidlich und unlösbar der Konflikt dieser beiden Potenzen war. Die erste Kunstforderung ist die, daß ein Bild schon von Weitem durch den allgemeinen Charakter der Farbenstimmung, durch die Silhouette, Licht und Schatten, durch die Vertheilung der Farbenmassen eine positive Stimmung im Beschauer errege, ihn, ehe er das Detail des Vorganges unterscheidet, ahnen lasse, ob eine feierliche oder gewöhnliche, heitere oder traurige, bedeutende, historische oder gleichgiltige und alltägliche, gewaltsame oder ruhige Handlung vor sich gehe.

Immer war nun hier der eigentliche Inhalt des Vorganges doch der, daß der dreißigjährige heldenmüthige Kampf eines südlichen wilden Bergvolks um Freiheit, Religion, Sitte, um fast Alles, was dem Menschen theuer ist, gegen einen an Bildung und Macht gleich überlegenen Feind durch den Untergang des schwächeren Theils beendigt wird; denn die Ergebung bedeutete hier nichts Anderes, wie wir seither gesehen haben. Der Künstler konnte also den Triumph des civilisirten Theiles schildern; dann mußte die Farbenstimmung reich und prächtig sein und doch gegenüber einem furchtbaren Geschick etwas Unheimliches haben; es mußte also die reiche Färbung zugleich grelle Gegensätze von Licht und Schatten zeigen, — wir mußten überdies den südlichen Himmelsstrich, dessen Gluth die Leidenschaften ohnehin auf's höchste schärft, sofort errathen.

Leider erlaubte der wirkliche Hergang nicht, von all diesen Forderungen auch nur eine zu erfüllen. Die Handlung war da auf einem steinigen Plateau vor sich gegangen, auf dessen Rücken ein kleines mageres Birkengebüsch stand und andere felsige Plateau's in Aussicht waren, eine Gegend, die ihrem ganzen Aussehen wie ihrer Vegetation nach ebenso gut in Norwegen wie im Palmenlande vorhanden sein konnte. Die triumphirenden Russen machten in ihren dunkelgrünen Uniformen einen sehr melancholischen, die unterliegenden Tscherkessen in

ihrem bunten reichen Kostüm einen verhältnißmäßig heiteren, prächtigen, beide Theile also eigentlich gerade den ihrer Situation entgegengesetzten Eindruck.

Ein wolkenloser Himmel mußte sich über der Scene wölben, dessen Blau aber bekanntlich, mit einer großen Masse Schwarzgrün vereinigt, entweder gar keine oder nur eine nüchterne, langweilige, gleichgiltige, am allerwenigsten eine unheimliche, tragische oder glänzende und triumphirende Stimmung erlaubt. Von Helldunkel, von Lichteffekten u. dgl. konnte am heißen Mittag auf sonnbeschienener, schattenloser Felsplatte ohnehin keine Rede sein. — Mußte somit auf eine der dargestellten Handlung entsprechende Farbenwirkung, auf jede koloristische Stimmung verzichtet werden, so verhielt es sich mit der Komposition nicht anders.

Hier ist die erste Kunstforderung die, daß die dargestellten Personen durch ihre Komposition, ihre Geberden sowohl das, was im Ganzen vorgeht, dem Beschauer sofort deutlich machen, als auch das, was jeder Einzelne dabei empfindet. Das Theater hat dafür im Nothfall Selbstgespräche, worin Jeder laut sagt, was er im Leben nur für sich denkt; die Malerei hat die Geberde und wo das nicht ausreicht, die symbolische Handlung, oder sonstige Zuthat; ohne dergleichen konventionelle Dinge ist überhaupt keine Kunst möglich.

Hier z. B. mußte man doch offenbar an der Geberde des sich dem Führer der Sieger ergebenden Führers der Unterliegenden, an Schamyl sehen, was er thut; er mußte sich nach Art der Orientalen vor ihm niederwerfen oder die Waffen vor ihm niederlegen oder irgend etwas dergleichen ohne Kommentar Verständliches vornehmen. Die Russen mußten ihren Triumph, die Tscherkessen jedenfalls ihre Niederlage ahnen lassen, man mußte ihrem Führer am Kostüme, an der Figur, am ganzen Gebahren ansehen, daß er der unterliegende, tragische Held sei. Dies Alles war aber leider ebenso unmöglich, wie die koloristische Stimmung. Schamyl sieht aus, wie ein kleiner alter Fuchs, der sich im Uebrigen durch nichts als Held und Führer, als Repräsentant eines ganzen untergehenden Volkes ankündigt, er steht ruhig vor dem sitzenden, von seinen Offizieren umgebenen, im Uebrigen ebenso gleichgiltigen Sieger, spricht aber gar nicht mit diesem, sondern mit dem Dolmetscher, ein Amt, das in der Kunst offenbar ganz und gar nicht zu statuiren ist, so daß der kühne weltberühmte Tscherkesse hier ebenso gut sein eigener Gesandter sein könnte, der nach einer Schlacht über die Auswechselung von Gefangenen oder über irgend etwas beliebiges Anderes mit dem General der Gegner verhandelt; denn auch alle Zeugen der Zusammenkunft, sowohl Russen als Tscherkessen, verhalten sich vollständig ruhig, die Einen zeigen höchstens einen finstern Ernst, die Andern soviel Neugierde, wie der strenge militärische Anstand und die Rangordnung es erlauben.

So sehen wir denn lediglich aus historischer Genauigkeit schließlich eine der merkwürdigsten Episoden der modernen Geschichte auf vollkommene Unverständlichkeit der Handlung und statt des hochtragischen auf ein bloß porträtartiges Interesse reduzirt. Bei der feinen Charakteristik, welche Horschelt zeigt, ist auch dieses porträtartige Interesse nicht gering und dies allein erklärt den unbestreitbaren Erfolg des Bildes, aber es kann natürlich nicht die Wirkung auf's Gemüth ersetzen. Es wird weder Mitleid noch Furcht, weder Entsetzen noch Triumph in uns erregt, wir werden weder gerührt noch erschüttert, sondern bleiben kühl und nüchtern vor einem Kunstwerk, an das ein hochbegabter Künstler doch all sein Talent verwendet hat, wenn auch ein total falsches System und unerfüllbare Bedingungen ihm jede, seinem Aufwand von Kunst entsprechende, Wirkung unmöglich machten, ihm nicht nur die auf das Gemüth ganz abschnitten, sondern auch die rein malerische auf die Sinne um die größte Hälfte verkürzten, ihn nöthigten, dem blinden Zufall, einer brutalen abgeschmackten äußerlichen Nothwendigkeit das zu überlassen, was nur die frei schaffende Phantasie, verbunden mit der weisesten Berechnung, lösen kann. Diese aber lehren uns, daß an einem historischen Bilde vor Allem der rein menschliche Gehalt, ungestört von allen Zufälligkeiten der Zeit und des Orts wie der Sitten, deutlich und allgemein verständlich und bis zur Formenschönheit gesteigert herausgearbeitet werden müsse. Das allein nennt man historische Anschauung.

(Schluß folgt.)

Kleine Chronik.

Das Denkmal für Claude Lorrain, welches der unermüdliche König Ludwig I. von Bayern im Walde von Harlaching, dem einstigen Wohnorte des Meisters, in der Nähe von München errichten ließ, gab den dortigen Künstlern Anlaß zu einer erhebenden Feierlichkeit. Sie begingen gleichzeitig mit der Enthüllung des Monuments am 8. d. M. ihr diesjähriges Frühlingsfest, welches durch den Vortrag der Mendelsohn'schen Komposition von Schiller's Ode „An die Künstler" und eine Ansprache Teichlein's, des bekannten

Münchener Künstler-Festredners, eingeleitet wurde. Der greise König hat dem Redner, unserem geehrten Mitarbeiter, für seinen gehalt- und weihevollen Vortrag in einem Handschreiben seine besondere Anerkennung ausgesprochen.

Der kürzlich verstorbene Landschaftsmaler Rollmann hat seine reichen Skizzenbücher und sonstigen Kunstwerke, deren Werth bedeutend sein soll, der Düsseldorfer Akademie vermacht.

In der Schweiz blüht die Liebe zur Kunst sichtlich auf. Eine Menge größerer monumentaler Unternehmungen, die Denkmale für Winkelried in Stans, für die Schlacht am S. Jakob in Basel, für die Feier der Aufnahme Genf's in die Eidgenossenschaft in Genf, die prächtige Elisabethkirche in Basel und die als stattliche Basilika ausgeführte Kirche in Glarus von Ferd. Stadler, der großartige Bau des Polytechnikums und der Sternwarte in Zürich von Semper, die Bewilligungen für die Ausmalung der Aula des Polytechnikums, die neuerdings erfolgten Bewilligungen für die künstlerische Ausschmückung des Bundesrathhauses in Bern zeugen dafür. Am eklatantesten ist aber vielleicht folgendes Faktum: Bei der Konkurrenz für das neue Rathhaus zu Winterthur wurde der Plan von Semper, als der kostspieligste, zuerst beanstandet. Er erfordert über 500,000 Franken. Da eröffneten Bürger Winterthur's eine Subskription, um durch freiwillige Beiträge das Mehr von etlichen 70,000 Fr. zu decken. Ein Einziger gab 15,000 Fr., — und siehe da, die Stadtgemeinde nahm mit glänzender Majorität den Semper'schen Plan an, um etwas Schönes und Großartiges zu erhalten!

Lokales.

Die fünf Skizzen von Franz Mitterlechner für die Statuen im Hofsalon des Wiener Nordbahnhofes sind gegenwärtig im österreichischen Museum ausgestellt. Sie führen uns in weiblichen allegorischen Figuren die Austria, Vindobona und die Städte Krakau, Brünn und Troppau vor; sämmtlich stützen sie den Wappenschild auf, einige sind auch mit dem Schwert ausgerüstet, z. B. die gemüthliche Vindobona, deren entblößter Busen im Uebrigen recht lustig dreinschaut. Die Austria trägt seltsamerweise die Mauerkrone. Man kann den Figuren im Ganzen Talent und ein gewisses Lebensgefühl nicht absprechen. Aber es fehlt ihrem drallen, mit ungeschminktem Naturalismus vorgetragenen Wesen jene Feinheit der Empfindung und namentlich jene Hoheit des Styls, ohne welche die Plastik es niemals zu einer wahrhaft künstlerischen Wirkung zu bringen vermag. Wodurch unsere Plastiker sich einzig und allein diese reinere und edlere Anschauungsweise verschaffen können, haben wir nicht Lust, zum hundertsten Mal zu sagen.

F. H. **Im Atelier des Bildhauers Pilz** stehen die beiden naturgroßen Gypsmodelle der Feldherrn Joh. Liechtenstein und Haynau, welche für das Vestibül des Waffenmuseums im kaiserl. Arsenal bestimmt sind, fertig da. Zwei ungeheure Blöcke sind vor Kurzem aus den Brüchen von Cararra hier angekommen, die für diese beiden Standbilder bestimmt sind. Eine dritte Bestellung für das Arsenal, die Statue des Fürsten W. Liechtenstein, eines berühmten Artillerie-Generals aus der Zeit der schlesischen Kriege, eine noble, jedoch mehr diplomatische als militärische Figur, ist im Thonmodell fertig bei Pilz zu sehen. Der Entwurf dieses Künstlers für das Haydn-Monument hat nun auch die gemeinderäthliche Censur passirt; somit wäre denn doch Hoffnung vorhanden, dieses erfreuliche Werk einmal ausgeführt zu sehen, wenn anders die nöthigen Gelder dazu mobil gemacht werden können.

F. H. **Oesterreichischer Kunstverein.** Nachdem die Künstler Scheu getragen haben, ihre Bilder dem Kunstverein in den Sommermonaten zur Ausstellung anzuvertrauen, hat das Komité seine Räume in diesem Monate beinahe durchweg aus Privatsammlungen füllen müssen. Der Hr. Vereinspräsident hat aus seiner reichen Sammlung abermals sechs Bilder überlassen, von denen ein schon im Jahre 1840 gemaltes weibliches Porträt Winterhalter's, Bildniß der verst. Herzogin v. Nemours, darum besonders interessant ist, weil es den Maßstab dafür gibt, wie sehr sich Winterhalter bisher in seinen Tugenden und Schwächen vervollkommnet hat. Dem schönen kleinen „Thierstücke" von Rosa Bonheur, der französischen Thiermalerin par excellence, welche die Kaiserin Regentin in die Ehrenlegion aufgenommen hat, glauben wir in diesen Räumen nicht zum erstenmale zu begegnen. Gauermann's große „Bärenjagd", das Lichteffektbild Zwengauer's, „Abend" genannt, und Loran's „Landschaft" dürften unseren Ausstellungsbesuchern gleichfalls von früheren Expositionen her bekannt sein. Aus der Kollektion Lustig ist ein sehr anspruchsvoller de Keyser „Tod des Damian de Lacy" aus den Kreuzfahrern von Walter Scott und ein als Naturstudium verdienstliches Werk, „Araber" von Verlat zu nennen. Hr. Conradi hat zwei kleine Bilder von Albert Zimmermann, Hr. Sterio ein großes Bild von Aigner, ein Knabe und ein Mädchen mit einem Hunde, und Hr. Post sechs kleinere Bilder seiner Sammlung ausgestellt. Von den sehr wenigen neu ausgestellten verkäuflichen Werken nennen wir: „Freud und Leid" von Zeppenfeld in Hamburg, ein armer Musikant, der seine kranke Frau durch sein Geigenspiel zu erheitern sucht, und dann vier als Stimmungsbilder bemerkenswerthe, gutgemalte Landschaften, das „Motiv aus dem Engadin" von Böscher, den „Waldausgang in Ungarn" von August Schäffer, den „Spaziergang am Sommerabend" von Val. Ruths in Hamburg, und Henning's „Malcesine am Lago di Garda." Zum Schluße wollen wir noch auf zwei Zeichnungen von Fr. Schöpfer: „Resistit" und die „Hermannsschlacht", auf die Rheinchronik von Scheuren, und auf die Gypsstatuette „Ecce homo" von Langl aufmerksam machen.

Briefkasten der Redaktion: 10.–17. Juni: G in Prag. ⊙ in Stuttgart, ou in Paris: Erhalten — A T in München, F H hier Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 27. Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 8. Juli 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die internationale photographische Ausstellung in Berlin.

□ Die Kunst, mit der Sonne zu malen, hat im vorigen Jahre ihren fünfundzwanzigsten Geburtstag gefeiert, (am 19. Juni 1839 wurde das Daguerre'sche Verfahren von der Pariser Akademie der Wissenschaften veröffentlicht) und sie hält es mit Recht für an der Zeit, sich der Mitwelt in einem Gesammtbilde vorzustellen, welches die ganze Höhe und Ausdehnung ihres Könnens veranschaulicht, und in konkreter Gestalt vor die Augen führt, was schon längst im Bewußtsein der Zeit lebt: die Wichtigkeit der neuen Erfindung für das Kulturleben der Neuzeit, die Berechtigung derselben zu einem Platze neben den anderen beiden großen Erfindungen unserer Zeit, den Eisenbahnen und elektrischen Telegraphen.

Die Männer, welche bald nach Veröffentlichung des Daguerre'schen Verfahrens hier und an anderen Orten die neue Erfindung als Sonntagsvergnügen, zuerst für sich selbst, dann für ihre Freunde, und später auch gegen Entgelt für Fremde, aber immer doch nur in Mußestunden ausübten, waren wohl weit entfernt davon, zu ahnen, daß dieses Amüsement fünfundzwanzig Jahre später als ausschließlicher Beruf Tausenden von Ausübenden, und darüber hinaus Tausenden von Herstellern des dazu nöthigen Materials einen reichlichen Verdienst gewähren würde; und wohl noch entfernter von dem Gedanken, daß dies Amüsement sich zu einem mächtigen Förderungsmittel der Kunst, der Industrie und der Wissenschaft heranbilden würde.

Der Gedanke zu der Ausstellung, wie seine Verwirklichung, ging vom hiesigen photographischen Verein aus, an dessen Spitze der Dr. Vogler steht. Der Erfolg, wie sich jetzt beurtheilen läßt, hat das Unternehmen gerechtfertigt, sowohl in Beziehung auf die Theilnahme der Berufsgenossen durch Einsendungen, als auf die Theilnahme des Publikums durch lebendiges Interesse und zahlreichen Besuch. Welchen Anklang der Gedanke in erstgenannter Beziehung fand, mag die Aufzählung der Länder darthun, aus welchen Zusendungen erfolgten; es sind vertreten die meisten Staatsgebiete Deutschlands, Frankreich (Paris, Amiens, Carcassonne), England, Holland, Italien, (Turin, Mailand, Modena, Bergamo), Amerika (Boston), von den außerdeutschen Staaten Oesterreichs Ungarn, (Pest, Eperies), Dalmatien (Spalato), Siebenbürgen (Schäßburg), die Schweiz, Rußland (Petersburg, Moskau, Warschau, Kaukasien), Dänemark, Schweden und Norwegen, Belgien, die Moldau (Jassy.)

Der Katalog der Ausstellung weist 250 Nummern auf, von denen zwar in einigen wenigen Fällen mehrere auf einen und denselben Aussteller fallen, (in Folge der Trennung der verschiedenen Fächer), welche aber in fast allen Fällen mehr oder weniger Spezialnummern unter sich haben, wie denn beispielsweise Carpat in Paris deren 48, die Staatsdruckerei in Wien 43 und später noch 34, die Kunstanstalt von Piloty und Löhle in München 56 aufweist; die Nummern, fortlaufend genommen, würden sicher die Zahl 2000 erreichen. Die Werke füllen vollkommen, doch ohne Ueberhäufung, einen der größten Musiksäle Berlin's, die Tonhalle, mit ihren zwei ringsumlaufenden Galerien, Vor-

zimmern und Treppenräumen; zu den schon vorhandenen Fenstern des Saales hat man noch ein reichliches Oberlicht gefügt, so daß fast sämmtliche Stücke sich einer mindestens genügenden Beleuchtung erfreuen.

Eine einigermaßen ausführliche Berichterstattung über die Ausstellung, auch wenn sie nur in Kürze alles Erwähnenswerthe besprechen wollte, würde der Ueberfülle des sich darbietenden Stoffes wegen eine ganze Reihe von Artikeln erfordern, wie sie auch sämmtliche hiesigen größeren Zeitungen bringen, zu welcher mir aber die Redaktion der „Recensionen" schwerlich den Raum zu bewilligen im Stande sein möchte. Indessen wiederum würde eine solche Berichterstattung auch Vielerlei in sich fassen müssen, was denjenigen Lesern, welche die Ausstellung nicht selbst besuchen können, zu wenig Nutz und Vergnügen gereichen würde. Meine Absicht kann also im Wesentlichen nur die sein, die Ausstellung als solche und ihre wichtigsten Ergebnisse zu charakterisiren und auf den verschiedenen Feldern möglichst viel des Vortrefflichsten hervorzuheben.

Der Katalog bringt sämmtliche ausgestellte Gegenstände unter sechs Rubriken; die erste davon gibt einen Ueberblick über den Entwicklungsgang der Photographie von ihren ersten Entdeckungs- und Versuchsstadien bis auf die letzten Vervollkommungsstufen; die zweite umfaßt das Gebiet des Porträts und der Figurenbilder; die dritte gibt die Landschafts- und Architekturaufnahmen; die vierte das Reproduktionsfach; die fünfte die Uebertragungen der Photographie auf Porzellan, Steingut, Email u. s. w., und die sechste enthält die Apparate, Chemikalien und alle sonstigen beim Arbeiten nothwendigen Geräthschaften. Eine kleine Anzahl von sogenannten Photoskulpturen und etwas Fachliteratur mag erst nach Ordnung des Kataloges hinzugekommen, oder auch wegen der geringen Anzahl der Gegenstände nicht für hinreichend erachtet worden sein zur Konstituirung besonderer Abtheilungen.

In Bezug auf Technik und Wissenschaft ganz besonders interessant ist die erstgenannte Abtheilung. Nr. 1 der ganzen Ausstellung gibt ein Brettchen von Holz, auf welchem sechzig Jahre lang eine Silhouette befestigt war, und welches während dieser Zeit an einem hellbeleuchteten Orte gehangen hat. Der Einfluß des Sonnenlichts hat natürlich das Holz dunkel gefärbt, und dadurch ist an der Stelle der Silhouette, welche nicht vom Lichte getroffen wurde, ein helles, scharf umgrenztes Bild der letzteren entstanden. Das war das erste, natürliche Lichtbild! — Auf die Erfahrung, daß organische Stoffe, mit Silbersalzen, wie z. B. Höllenstein, berührt, sich unter dem Einfluße des Sonnenlichtes schwarz färben, machten die beiden Engländer Wedgewood und Davy im Jahre 1812 den Versuch, ein Stück Papier in Silbersalzlösung zu baden, es theilweise mit einem undurchsichtigen Gegenstande, z. B. einer Silhouette zu bedecken und dann der Einwirkung des Sonnenlichtes auszusetzen; die unbedeckten Stellen färbten sich braun, die bedeckten blieben weiß. Natürlich verschwand mit der Zeit auch das weiße Bild, aber das erste künstliche Lichtbild war da. Welche Reihe von Versuchen, geglückten und mißglückten, von Seiten der ersten Erfinder, dann ihrer späteren Nachahmer, von Seiten der Chemiker, Optiker, Papierfabrikanten u. s. w. seit diesem ersten, schwachen Ergebniß bis zur Herstellung des Kollodiumhäutchens, welche die Erfindung zu einem ersten befriedigenden Stadium gelangen ließ, und bis zu den letzten Versuchen mit Kohlenstoff (Kohlenbilder), dessen gelungene Anwendung erst eine vollständige Sicherheit in Bezug auf die Dauer des photographischen Bildes gewähren würde!

Nr. 10 zeigt schon einen Versuch in farbiger Photographie von Ricco Felice in Mailand. Die Farben sind nicht durch Anwendung von Pigmenten oder durch Uebermalen hervorgerufen, sondern durch eigenthümliche Behandlung der gewöhnlichen Photographie im Goldbade. Das Bild stellt einen männlichen Akt dar, und die Fleischtöne haben schon einen ziemlichen Grad von Naturwahrheit, in der sie gar nicht wesentlich zurückbleiben hinter der mancher Manieristen unter den Malern. Weitere Fortschritte in der farbigen Photographie zeigt die Ausstellung allerdings nicht, wie denn bei allem möglichen Vertrauen in die fernere Entwicklungsfähigkeit dieser Technik die Annahme einer Unmöglichkeit hierin gerechtfertigt sein möchte. Das Uebermalen mit Anilinfarben erweist sich bis jetzt noch als das Beste, was sich für die der Erreichung farbiger Photographien thun läßt, denn das Bild bleibt dabei in der Hauptsache, was es ist, Photographie, da diese Farben eine bedeutende Durchsichtigkeit haben. Außerdem verbinden sie sich chemisch mit der Photographie, und geben dieser damit eine größere Dauer. Die Ausstellung bietet sehr Reizvolles an solchen Bildern, freilich nur in Miniatur und einem nicht weit darüber hinausgehenden Format.

(Schluß folgt.)

Die Prager Kunstausstellung von 1865.

(Fortsetzung.)

Das eigentliche Genre.

Das wie gewöhnlich durch viele Zusendungen vertretene Genrefach zeigte bei mehr als 70 Nummern eine auffallende Gleichmäßigkeit in Bezug auf Erfindung und Ausführung: man sah kaum drei Bilder, von denen sich sagen läßt, daß sie unter der Mittelmäßigkeit stehen, aber auch nur wenige, die sich über das allgemeine Niveau erheben. Das Modell, mitunter auch die Photographie, spielten eine große Rolle, da gab es Wunderdoktoren, Rokokkodamen, Landmädchen, Hafenbinder, Musikanten und andere Leutchen, die alle recht tüchtig nach der Gliederpuppe gearbeitet und vielleicht erst nach der Vollendung getauft worden waren, guter und sogar virtuoser Vortrag war vorherrschend, aber Gedankenfrische und jene vollendete Durchbildung, welche selbst alltäglichen Vorkommnissen die Kunstweihe ertheilen kann, gehörten zu den ausnahmsweisen Erscheinungen. Durch Phantasie und feine Charakteristik zeichnete sich vor Allen F. Friedländer aus, der auch die reichste Komposition ausgestellt hatte; ihm reihten sich an Schröder, Webb, Rhomberg, Borkmann, v. Hagn, Riedmann, Watzek und Löffler.

Friedländer brachte drei Bilder, von denen die „Ergreifung eines Brandstifters auf frischer That" so allgemein ansprach, daß selten ein freies Plätzchen in der Nähe zu finden war. Der Brand im Hintergrunde, die erschrockene Menge, welche theils zu Hilfe eilt, theils über den eingefangenen Urheber des Unglücks ein Lynchgericht verhängen will, der Pfarrer, welcher mit Würde der rasenden Menge entgegentritt und den Verbrecher vor weiteren Gewaltthätigkeiten in Schutz nimmt, bedürfen keines Kommentars; dagegen bleibt unentschieden, ob der Brandstifter wirklich die That verübt habe. Dieser sieht mehr einem vor Hunger und Krankheit herabgekommenen Menschen, als einem Bösewicht ähnlich, er gewinnt unser Mitleiden und man verdammt diejenigen, welche ihn festhalten und mißhandeln. Der Künstler hat offenbar die Leidenschaftlichkeit der Verfolger zu stark betont und in den Vordergrund gerückt, so daß die würdevolle Erscheinung des Pfarrherrn nicht hinreicht, um von dem Beschauer ein umheimliches Gefühl abzuwehren. Dazu kommt noch, daß Friedländer für schwärzliche Tinten und scharfmarkirte Gesichter einige Vorliebe zeigt, also den Ausdruck eher mäßigen, als überhand nehmen lassen darf. Die ganze figurenreiche Darstellung ist voll Leben, sehr glücklich gruppirt und mit einer dem Gegenstande (die Figuren halten fast halbe Lebensgröße ein) angemessenen Technik durchgeführt. — Ungleich liebenswürdiger erscheint Friedländer uns in einer „Zechstube", wo heimkehrende Soldaten von Bürgern bewirthet werden und nicht minder gelungen sind seine „Dorfpolitiker" oder Dorfstrategen, drei Handwerker, welche eben die Zeitung gelesen haben und jetzt auf der Landkarte die Operationen der Armee nachweisen.

Die sogenannten Rokokkobilder, gesteifte und gepuderte Herren und Damen, die sich zwischen zugestutzten Bäumen mit Haarbeuteln und Reifröcken herumtreiben, werden von unseren Künstlern jetzt gerade so vielfach hervorgeholt, wie vor etwa zwanzig Jahren die Sennerinnen und Wildschützen. In sehr geistreicher Weise schildert das vornehme Leben zur Zeit Ludwig des Vierzehnten L. v. Hagn in einer „Gartenunterhaltung" zwischen zwei Damen, von denen die eine als Vorleserin eben eine Pause macht, um den Bemerkungen des hinter ihnen stehenden Kavaliers zuzuhören. Das ganze Bild athmet die tiefste Ruhe und den ungestörtesten Lebensgenuß; was vornehme Geburt und Reichthum verleihen kann, ist in diesen drei meisterhaft gezeichneten und kolorirten Gestalten ausgesprochen. Auch die von Borkmann geschilderte Grisette, welche den Besen in der Hand das Zimmer aufräumt und ein Porträt betrachtet, verdient als gelungenes Charakterbild angeführt zu werden.

Die „Pachtzahlung in einem Kloster", ein schon öfters behandelter Gegenstand, hat in Charles Webb abermals einen glücklichen Bearbeiter gefunden. Glückliche, von aller Tendenzelei freie Anordnung, leichte geistreiche Behandlung und wahres Tageslicht sichern diesem Bilde eine ausgezeichnete Stelle in jeder Galerie. Schröder, der eine „Schusterwerkstätte" dargestellt hat, in welcher das aus der Schule eben zurückkehrende Söhnlein seine erste Zeichnung den Kennerblicken des von der Arbeit sich erhebenden Vaters produzirt; Riedmann, der eine prachtvolle Kindergruppe Blindekuh spielen läßt, und Hanno Rhomberg mit seinen Knaben, welche einen Drachen steigen lassen wollen, bestanden einen rühmlichen Wettstreit, wessen Bild den freundlichsten Eindruck hervorrufe.

Eine tiefpoetische Idylle bot Watzek in zwei Hirtenkindern, die auf einem Hügel zusammensitzen und musiziren. Der Knabe bläst die Schalmei, das Mäd-

chen schmiegt sich an ihn und die Heerde hat sich ringsumher gelagert freundlich und friedlich wie das Abendroth, welches sich über alle ergießt. Watzek gehört der Prager Schule an, lebt aber seit mehreren Jahren einsam in einer Landstadt, vielleicht als Lehrer wirkend, weßhalb uns dieses Werk als Zeichen vollster Geistesfrische doppelt erfreulich war. — Waldmüller's immer naturwahre, derbgesunde Weiber und Kinder sind allbekannt. Eine Schilderung seiner „Mutter mit Kindern" ist deßhalb überflüssig. — Als sehr beachtenswerthes, hier zum erstenmale auftretendes Talent zeige sich Zeppenfeld aus Hamburg, der drei Bilder: einen blinden, im Schnee wandernden „Musikanten", einen „Kramladen" und ein „Sommertheater" auf die Ausstellung gebracht hatte. Letzteres Werk, eine umfangreiche, mit vielen Gruppen und Einzelfiguren ausgestattete Komposition, veranschaulicht in recht ergötzlicher Weise die Sonntagsvergnügungen des Kleinbürgerthumes: Theater auf einer Festwiese, auf Brettern lagernde Zuschauer, vergnügte Zecher an den Wirthstischen, liebende Paare, geschäftige Kellner, blasirte Junker und drängende Kinder, Alles bunt durcheinander gewürfelt, und zu einem harmonischen Ganzen vereint. Auch der „alte Schullehrer", der ein Geschenk erhalten hat und darüber hoch erfreut eine Priese nimmt, von Löffler in Wien; die „Großmutter" mit der schönen Enkelin von Bethke in München; das hessische Bauernmädchen, genannt „die kleine Kirchengängerin" von Boser, und „der erste Gang in's Leben (eigentlich der erste Schulbesuch) von Emil Schuback (beide letztgenannte Künstler in Düsseldorf wohnend) verdienen in ehrenvoller Weise hervorgehoben zu werden.

Marr hatte zwei allerliebste Bildchen geliefert. Fries, Körle, Grünenwald, E. Adam, Naumann, Guglielmo Stella, Frd. Mayer, Kölbl und Andere hatten erfreuliche Gaben beigesteuert und der „neue Don Quixote" von Paulsen, ein Flickschneider, welcher in seiner kunterbunten Werkstatt sich selbst einen Roman vorliest und darüber in Ekstase ausbricht, wird gewiß jedem Beschauer ein Lächeln abgewinnen. Eine eigenthümliche Richtung hält F. Schlesinger ein, der die Manier des Rubens sich angeeignet hat und sich, wie seine „Mutter mit dem Kinde am Feuerherd" zeigt, mit Glück darin auszudrücken versteht.

Die Künstler Böhmens hatten sich auch in diesem Fache zurückgezogen und im Vergleich zu früheren Jahrgängen nicht immer ihre besten Arbeiten ausgestellt. Eduard Steffen, dermal in Leipa wirkend und rühmlich bekannt durch seine naturwahren Schilderungen, führt uns einen botanisirenden Lehrer mit seiner ganzen Schule auf dem Spaziergange vor. Der alte Herr erklärt eben die Giftpflanzen und hat einen aufmerksamen Hörerkreis um sich versammelt; einige Kinder sind vorangeeilt, andere zurückgeblieben und unterhalten sich mit allerlei Spielen. Es lebt und tummelt sich allerorten; wißbegierige Mädchen, muthwillige Knaben, hübsche und fröhliche Kindergesichtchen von allen Altern und Formen versteht Steffen meisterhaft wiederzugeben. Schade, daß seine Landschaften nicht immer auf gleicher Höhe mit den Figuren stehen und zu viele Detaillirungen enthalten. Lebte dieser Künstler in München, Berlin oder Paris, würde er gewiß bald den ersten Namen seines Faches beigezählt werden, während er, wie so viele Talente in Oesterreich, verbannt in ein Landstädtchen und gehemmt durch seinen Wirkungskreis in wenigen Jahren aufgerieben sein wird. — Ein paar urwüchsige Dirnen in möglichst vereinfachter Kostümirung, wie man sie im Berauner Kreise zur Genüge erblicken kann, werden von zwei auf der anderen Seite in die Ferien ziehenden Studenten mit neckenden Zurufen begrüßt, welche die Mädchen nicht unerwidert lassen. Gareis, ein noch junger, der Prager Akademie angehörender Künstler, hat diese harmlose Scene in den frühesten Morgen verlegt, wie die Einen zur Arbeit gehen und die Anderen in voller Fröhlichkeit den Büchern Lebewohl gesagt haben, was dem Ganzen ein recht frisches Ansehen verleiht.

Zu den begabtesten Genremalern Böhmens darf unbedingt Anton Hölperl aus Prag gezählt werden, der seit einer Reihe von Jahren die Ausstellungen mit seinen Arbeiten, meist einzelnen Figuren, beschickt. Vorzugsweise Kabinetsmaler, muß man es ihm zu Gute halten, daß er sich oft wiederholt und insbesondere, daß er ein und dasselbe Mädchengesicht in allen seinen Bildern, bald als Wäscherin, Büglerin, Spitzenklöpplerin, oder zur Abwechslung als Braut u. s. w. auftreten läßt. Die zarteste Ausführung der Köpfe und eine gewisse nicht unangenehme Sinnlichkeit des Ausdruckes haben den Mangel an Erfindungsgabe und die Monotonie der Auffassung oft vergessen lassen: aber wenn sich's der Meister allzu bequem macht, das Gesicht mit dem Fleiße eines Mieris ausführt und alles Uebrige in so auffallender Weise vernachläßigt, daß es ihm nicht beliebt, bei Gewändern auch nur die Falten anzudeuten, müssen wir ihm ein ernstes: „Halt" zurufen. Das Publikum, dessen Liebling Hölperl lange gewe-

sen, so daß seine Bilder jedesmal in den ersten Ausstellungstagen vergriffen waren, hat in diesem Jahre seine Mißstimmung deutlich zu erkennen gegeben und alle drei Einlieferungen unberücksichtigt gelassen.

Wenn wir noch die „Ernte am Skutari-See" von dem schon bei Gelegenheit der Historienbilder erwähnten talentvollen Jos. Huttary anführen, haben wir die nennenswerthesten Genregemälde hervorgehoben; der freundliche Leser wolle dabei nicht vergessen, daß es sich hier nicht um eine vollständige Aufzählung der Bilder, sondern um eine Gesammtcharakteristik der Ausstellung handelte.

(Fortsetzung folgt.)

Kunsthandel.

Tutti gli affresco del Correggio in Parma e quattro del Parmigianino disegnati ed intagliati in rame da Paolo Toschi e dalla sua scuola, dedicati a Sua Maestà Maria Luigia etc. etc. Parma per Carmignani co'tipi Bodoniani, 1846 ff.

E. L. — Wir führen den Kunstfreunden hier ein Werk vor, das zwar noch nicht vollendet ist, aber aus dessen ersten Lieferungen schon die Intention des Ganzen sowie die Wirkung desselben sich klar vor die Augen stellt. Bis jetzt sind 18 solcher Lieferungen erschienen. Einzelne Gemälde Correggio's existiren in unzähligen Nachbildungen; selbst seine Freskobilder, die zumeist Gruppen und Folgen bilden, sind bereits in Stichen erschienen, so von Vanni die Kuppel S. Giovanni in Parma, von Ravenet jun. desgleichen. Badalocchio hat die Apostel und Engel zur Assunta geätzt. Aber diese Nachbildungen können nur flüchtige Reminiscenzen an den großen Meister des Halbdunkels vorstellen. Mit dem vorliegenden Werke soll uns derselbe vollständiger denn je als Schöpfer seiner schönsten und wichtigsten Gebilde vorgeführt werden; wenn man diesen Künstler nämlich kennen lernen will, so muß man eben Parma sehen; hier ist er am meisten und würdigsten vertreten. Von Antonio Allegri, nach seinem Geburtsorte gewöhnlich Correggio genannt, wissen wir, was seine Lebensumstände anbelangt, sehr wenig zu erzählen. Aber seine Werke sprechen laut. In Parma waren die Kathedrale, die Kirche S. Giovanni Evang., das aufgehobene Kloster S. Paolo die Schauplätze seiner Thätigkeit; die Academia delle belle arti besitzt einige seiner Staffeleibilder. In diese reichen Kunstschätze führt uns nun das vorliegende Werk ein. Die Kupferstecher Costa, Dalco, Bigola, Fanti, Margotti, Marchesi, Raimondi, Silvani haben sich in die Ausführung getheilt, — allen steht aber der „gran maëstro Toschi" voran; er leitete das ganze Unternehmen, stach selbst das Meiste und brachte in das Ganze eine Art Gleichmäßigkeit. Leider ist er diesem Wirkungskreise durch den Tod entrissen worden und es wäre sehr zu wünschen, daß das Werk dadurch in seiner Vollendung nicht gehindert werde.

Allegri's Malereien sind schwer durch den Stich wiederzugeben, denn stets wird man seine bekannte Meisterschaft in Farbe und Vertheilung von Licht und Schatten vermissen. Seine Werke eignen sich darum für die flüchtige Radirnadel gar nicht, wie man es an den Aetzungen des B. Vanni deutlich gewahren kann, wo die Verzeichnungen der Originalwerke noch greller hervortreten. Wir müssen dagegen unserem Werke rühmend nachsagen, daß die Kupferstecher sich alle Mühe gegeben haben, um uns selbst die Farbe des Originals, wenn nicht schauen, so doch ahnen zu lassen. Man sehe sich auf Tafel 5 die „Madonna della scala" an, die Toschi allein gestochen hat, und man wird uns Recht geben. Gleiche Wirkung bringen die Genien (gruppi di putti) hervor, die gar schelmisch durch die Lichtung von Blumenlauben uns anschauen. Sie gehören mit vielen mythologischen Darstellungen, darunter einer von der Jagd heimkehrenden Diana, dem ehemaligen Nonnenkloster S. Paolo an, wo sie die Wände eines Saales schmückten. Vom Jahre 1520 bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts mußten diese Gemälde mit den Nonnen Klausur halten, und waren fast vergessen, bis sie wieder in ihre alten Rechte eingesetzt wurden.

Doch wir können nicht bei den einzelnen Nummern verweilen und wollen unsere Pflicht damit erfüllt ansehen, das kunstsinnige und reiche Publikum auf dieses schöne Werk aufmerksam gemacht zu haben. — Oder gibt es ein solches Publikum bei uns am Ende gar nicht mehr!?

Der Bethlehemitische Weg. Zwölf Zeichnungen mit einem Titelblatt von Joseph Ritter v. Führich, in Holzschnitt ausgeführt von August Gaber. Dresden, Druck und Verlag von August Gaber's Atelier für Holzschneidekunst.

E. L. Denker und Künstler von Bedeutung lieben es, bei der Anlage ihrer Werke einen fruchtbaren Hauptgedanken zum Grundstein zu wählen, auf den sich der Bau in seiner ganzen Ausbreitung stützt. So vollendet und abgerundet auch jeder einzelne Theil erscheint, — wenn man sie zusammenfaßt, zieht sich der Hauptgedanke doch durch sie alle hindurch. Man kann dies an den berühmten historischen Dramen Shakespeare's ebenso deutlich nachweisen, wie an den cyklischen Werken großer Maler. In diesen Blättern wurde kürzlich ein ähnlicher Cyklus eines noch lebenden Meisters besprochen: die sieben Sakramente von Fr. Overbeck in Rom. Dies möge zum Anhaltspunkte dienen, wenn wir hier einen dem letzteren verwandten Künstler in einem ähnlichen Werke betrachten, es ist „der bethlehemitische Weg" von unserem Führich, von August Gaber in Dresden in Holz geschnitten.

Der Zeichner lehnt seine Darstellungen an ein italienisches Gedicht des Bavoni an: der Hauptgedanke ist die Menschwerdung und Jugend Jesu Christi, aber nicht objektiv gedacht, sondern als anregender Gegenstand für fromme Betrachtungen; darum begleitet die anima meditans das göttliche Kind von einer Station zur andern. Solcher Stationen gibt es nun zwölf. Ihnen geht ein Titelblatt voran, wo die Kunst die menschliche Seele zu dem gemeinsamen Gange auffordert. Im Grunde zeigt sich gleichsam der Schlüssel, in welcher Tonart der h. Gesang beginnen soll. Unseres Erachtens sollte indessen die Kunst von der Betrachtung zur Darstellung aufgefordert werden, denn diese soll aus jener hervorgehen.

Sinnig trägt die Pilgerin eine brennende Lampe und es wird so auf die bekannte Parabel Christi hingedeutet. — Auf dem ersten Blatte (Jesu Menschwerdung — Verkündung Mariä) läutet ein Engel das Ave-Glöcklein, eine licentia artistica, um den Sinn des Ave-Läutens anzudeuten. — Das zweite Blatt vereint drei Darstellungen in einem Bilde. In der Mitte wird der neugeborene Heiland in einer Felsenhöhle mit frommem Staunen betrachtet. Was diesem Aufenthalt in einer ärmlichen Höhle voranging, das wird im Hintergrunde gezeigt; links steigen Joseph und Maria nach Bethlehem hinauf, rechts gehen sie, abgewiesen, durch ein zweites Thor heraus. Die demüthige Ergebung Mariä, der edle Zorn Josephs ist trefflich charakterisirt. — Die h. Familie, wo Jesus als Säugling erscheint und Joseph eine Speise am Feuer bereitet (3. Blatt), sowie Jesus in Windeln (4. Blatt), wo die Hirten die Höhle finden, ist voll Poesie und Empfindung. — Bei der fünften Station sehen wir Jesu Beschneidung, wo das mystische Monogramm im Strahlenkranz zugleich den Namen des göttlichen Kindes angibt; bei der sechsten die Weisen des Morgenlandes, wie sie anbetend Geschenke bringen; auf dem siebenten Blatte pilgert die h. Familie nach der h. Stadt, um dort ihr ärmliches Opfer darzubringen. Ein reicher Mann geht mit seinem Kinde vor ihnen und treibt ein ansehnliches Opfer, zwei Lämmer, vor sich her. Da erscheinen die zwei Täubchen im Korbe, den Joseph trägt, freilich als eine geringe Gabe, aber der Künstler wußte diese durch die Demuth der h. Familie zu verklären. — Auf dem achten Bilde weckt der Engel den schlafenden Josef, um ihn zur Flucht nach Aegypten anzueifern. Das Ganze ist edel gedacht und Handlung und Oertlichkeit sinnig verbunden. — Bei den nun folgenden Stationen (Jesus betend, wandelnd, schlummernd) verläßt der Künstler den Faden des evangelischen Berichtes und den bethlehemitischen Weg, da die Darstellungen in Aegypten zu denken sind, worauf auch der Hintergrund der letzten Stationen hindeutet, und komponirt aus der Betrachtung Scenen, die wir als wahr hinnehmen müssen, wenn wir auch keine Erzählung davon haben. Auf dem zehnten Bilde, wo Jesus, von seiner Mutter geleitet, gehen lernt, wird in einer Glorie die Zukunft des Heilandes dargestellt, wie er als Hirt das Schäflein trägt, und freiwillig mit dem Kreuze auf den Kalvarienberg steigt. Das letzte Bild, der Christusknabe als Fischer, Tröster und Retter ist symbolisch und wahrscheinlich nur darum hier, weil auch der Dichter von einem „holden Fischerknaben“ spricht. Wir können uns mit dieser Art Symbolik nicht befreunden; denn Jesus brachte seine ganze Jugend in der Verborgenheit zu und dann erst trat er als Lehrer und Helfer auf. Steinle's Christuskind, wie es an das Kreuz genagelt ist, konnte uns aus demselben Grunde auch nie ansprechen. Selbst in der Mystik muß ein vernünftiger Sinn sein.

Die Zeichnungen sind von der edelsten Einfachheit und Gediegenheit und erinnern an die biblischen Holzschnittwerke der besten alten deutschen und italienischen Meister. Die Holzstöcke geben sie getreu wieder, und es freut uns, daß in unserer zerfahrenen und im verschiedenartigsten Ringen zersplitterten Zeit einmal eine solche Oase sich zeigt, woran Kunstsinn und echte Frömmigkeit sich auf gleiche Weise erfreuen können.

Korrespondenz-Nachrichten.

A. W—n **Breslau.** (Kunstausstellung.) Am 26. Juni wurde die hiesige Kunstausstellung für dies Jahr geschlossen, und so beeile ich mich denn, Ihnen darüber die gewünschte Uebersicht zu geben. Die Zimmer im obersten Stockwerk des Börsengebäudes, in welchen hier die Gemäldeausstellungen stattzufinden pflegen, sind ein ebenso wenig ausreichendes wie für die Beleuchtung günstiges Lokal. Man muß anerkennen, daß im Allgemeinen, soviel nur irgend möglich war, in der Aufstellung und Ordnung geleistet war; hoffentlich aber wird der Kunstverein, der schon lange den Plan hegt, ein Gebäude für die Kunstsammlungen und Ausstellungen zu errichten, alle Kraft daran setzen, um bald zu verwirklichen, was in so hohem Grade nothwendig ist. Die Gesammtheit der vorhandenen Bilder hat mir keinen erfreulichen Eindruck gemacht. Nicht als ob nicht manches Treffliche aus dem Wuste des Mittelmäßigen hervortauchte. Da zog z. B. ein Exemplar von Hasenclever's Jobs besonders die Aufmerksamkeit an sich; da hatte die Verbindung für historische Kunst Spangenberg's „Johannisabend“ und das „Gastmahl der Wallenstein'schen Generale“ von Julius Scholz hergeliehen, letzteres zweifellos das Prachtstück des Ganzen. Dies waren aber nur hier Novitäten; und so ist auch alles Gute und Hervorragende unter dem Uebrigen den westlichen Gegenden Deutschland's schon lange bekannt. So mehrere Bilder von Camphausen, A. v. Heyden's „St. Barbara, die dem sterbenden Bergmann erscheint“, Tidemand's „Abendmahl in norwegischer Bauernhütte“, Riefstahl's „Feldandacht von Passeyer Hirten“, dies meisterhaft durchgeführte, von allen Künstlern bewunderte, aber wegen seines grellen Naturalismus keineswegs vorwurfsfreie Bild, welches dem Berliner Nationalmuseum gehört. Ein anderer neuer Erwerb derselben Sammlung — meiner Meinung nach mit Unrecht vor einiger Zeit in d. Bl. angegriffen — eine Gegend am bayerischen Gebirge von dem jüngst verstorbenen Rollmann, nimmt im landschaftlichen Fache die höchste Stelle ein. Ihr reihen sich einige Landschaften von Frische, Morten Müller und H. Deiters in Düsseldorf, von Jonas in Berlin, von Michelis in Weimar und das anmuthige kleine Bild des Grafen Harrach daselbst, „Frühlingsanfang“, an. Im Thierstück zeichneten sich Lachenwitz und C. F. Deikers aus. Die besten Leistungen im Porträtfache waren von Keil in Berlin, der in der Heimath nicht ganz so sehr wie hier bewundert wird, weil er in der Durchführung allerdings große Tüchtigkeit bewährt, aber in der Auffassung die rechte Feinheit vermissen läßt. Wenn man aber das überblickt, was sich aus dem Fache dieses Genre's hier vorfand, möchte man kaum mehr an die eminenten Fortschritte glauben, welche gerade auf diesem Gebiete die Gegenwart gemacht, möchte man kaum glauben, im Zeitalter der Vautier, Knaus, Hagn, Meyerheim zu leben. Hier war nichts der Rede werth, als ein kleines Bild von Karl Becker, das weit entfernt ist, ihn auf seiner Höhe zu zeigen. Auch andere namhafte Künstler hatten einige gute, doch verhältnißmäßig minder bedeutende Bilder hergesandt, so F. Voltz, Leu, Pape, Karl Hübner in Düsseldorf, Valentin Ruths. Hier wird bewundert, was an Orten, wo man die Meister besser kennt, weniger

Beachtung finden würde. — Im höchsten Grade traurig aber war Alles, was hier von Kunstprodukten aus Breslau selbst vorhanden war. Daß in einer von Deutschlands größten Städten, der zweiten im preußischen Staate, auf dem Gebiete der Malerei durchaus tabula rasa sei, hatte ich nicht erwartet. Fast Alles unter der Mittelmäßigkeit, — das ist noch das gelindeste Prädikat, das sich geben läßt. Was soll man da noch einige Namen erwähnen! Das Beste, ja das einzig Erträgliche sind wenige Kleinigkeiten, die sich „recht hübsch“ nennen lassen, wie Landschaften von Adolf Dreßler, ein paar Architekturbilder von Wölfl und Vereinzeltes unter den kleinen Landschaften von Stowerowsky und W. Krauß. Ein Blick auf Nürnberg von Konrad Reinherz, einem Breslauer, der zur Zeit in München lebt, ist nicht ohne Kenntniß in der Anordnung und realistischen Wirkung. Ein anderer Künstler aber, der kürzlich hieher übersiedelt ist und schnell zu einiger Anerkennung gelangte, Karl Wohnlich, hat mir wahren Schrecken eingeflößt. Einiges Talent läßt sich nicht verkennen, aber unter dem fabrikmäßigen Produciren geht das ganz verloren. Ein männliches Bildniß war die beste unter seinen Leistungen, gut gezeichnet, wahr, aber von zu weit gehendem Realismus und ohne wirklichen Geist. Ein „Münchener Stillleben“ ist ein sehr gewöhnliches, dekorationsmäßiges Machwerk, die „Hochzeit der hl. Hedwig“ zeigt eine so ungesunde, grelle Farbenwirkung wie die geringen Proben der heutigen Glasmalerei. Besonders unerfreulich aber ist „Satan und der schlesische Zecher“, nach dem Gedicht von Kopisch, hart in der Farbe, fratzenhaft, ohne Humor.

Kleine Chronik.

Der Bildhauer Vela hat auf der gegenwärtigen Kunstausstellung in Rom eine im Auftrage des Marchese Pepoli für den Kirchhof zu Bologna gefertigte Statue Joachim Murat's ausgestellt, welche als eine der trefflichsten Schöpfungen der heutigen Porträtskulptur bezeichnet wird.

Der Maler Schmitz in Köln, von dem die Wandgemälde im dortigen Gürzenich herrühren, hat kürzlich das Vestibül eines Kölner Privathauses mit einem Freskobilde geschmückt, welches den „häuslichen Herd“ als Mittelpunkt des Familienlebens versinnlichen soll. Die Hauptgruppe bildet die Mutter mit ihren Kindern, gleichsam eine Illustration zu Schiller's Worten: „Und lehret die Mädchen und wehret den Knaben.“ Eine feine Empfindung und geschickte Behandlung des besonders hell und leuchtend gehaltenen Freskotones werden der sinnreichen Schöpfung vorzugsweise nachgerühmt.

Zur Kunstliteratur. Von Moriz Carrière's geschichtsphilosophischem Werke: „Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwickelung und die Ideale der Menschheit“ ist der zweite Band unter der Presse. — Als Seitenstück zu der Pecht-Ramberg'schen „Schiller-“ und „Goethe-Galerie“ wird bei Brockhaus nun auch eine „Lessing-Galerie“ (in 5 Lieferungen oder 25 Stahlstichen) erscheinen. Bilder und Text rühren diesmal von Friedrich Pecht allein her. — Unter dem Titel: „Burgen und Schlösser der Oberpfalz“ bereitet Hans Weininger, Sekretär des historischen Vereins in Regensburg, ein Unternehmen vor, welches getreue Abbildungen der noch vorhandenen Burgen, Schlösser und Edelsitze der Oberpfalz mit geschichtlichem Texte bieten soll. — Zu den bemerkenswerthesten Erscheinungen der letzten Wochen rechnen wir in erster Linie die deutsche Ausgabe von Owen Jones' „Grammatik der Ornamente“. Das Werk sollte keiner Bibliothek einer Gewerbe- oder Realschule, eines intelligenten Kunsthandwerkers, Künstlers und Ornamentisten fehlen. Die englische Ausgabe war sehr theuer und ist fast vergriffen. — Joseph Wedgewood hat in Jewitt einen trefflichen Biographen gefunden. Die Geschichte seines Lebens ist zugleich die Geschichte eines Kunstzweiges, dem England einen Theil seines Nationalreichthums verdankt. — Graf de Vogué setzt seine Untersuchungen über die alt-christlichen und mittelalterlichen Baudenkmale Vorder- und Mittelasiens fort. Sein letztes Werk über die Monumente Central-Syriens ist eine wahre Bereicherung der Kunstliteratur. — Ein Gleiches können wir von dem in englischer Sprache erschienenen Werke Street's über die mittelalterlichen Baudenkmale Spaniens sagen. — Die Renaissance-Bauten Frankreichs werden in glänzend ausgestatteten Werken durch den Architekten Pfnor veröffentlicht. Sein letzterschienenes Werk behandelt das Schloß Anet von Philibert Delorme (1548). — Von Viollet-le-Duc's geistvollen „Entretiens sur l'architecture“ sind die ersten Hefte des zweiten Bandes erschienen. — Aus dem thätigen Seemann'schen Verlage in Leipzig ist neuerdings wieder ein populäres Werk: „Geschichte der Malerei in ihren Hauptepochen“, 1. Liefg., von Dr. Ad. Görling herausgekommen. Die dritte Auflage von Lübke's Architekturgeschichte schreitet rasch vorwärts. — Endlich erwähnen wir das Erscheinen von Ludwig Pfau's „Freien Studien“, 1. Liefg. (Stuttgart, Emil Ebner), wovon einzelne Theile als „artistische Briefe“ in der Augsb. Allg. Zeitung sich eines so großen Beifalls zu erfreuen hatten.

Todesfälle. Die Kunstwelt wurde in den letzten Wochen wieder durch das Ableben einer Anzahl der tüchtigsten Meister in Trauer versetzt. In Berlin verschied der Baurath Eduard Knoblauch, ein Schüler und Freund Schinkel's, unter dessen zahlreichen Werken wir das im edelsten klassischen Style durchgeführte russische Gesandtschaftshotel in Berlin und die dortige neue Synagoge namhaft machen wollen. — In London verstarb am 8. Juni der als Begründer des neuen Eisenglasbaustyles zu europäischer Berühmtheit gelangte Sir Joseph Paxton, auch als Gartenkünstler ausgezeichnet, im Alter von 62 Jahren. — Belgien verlor durch den am 18. Juni in Brüssel erfolgten Tod A. J. Wiertz's einen seiner hervorragendsten Historienmaler. Er starb in der Blüthe des Mannesalters an der Rose. Auch als Schriftsteller hat sich der geniale Mann, besonders durch seine Lobrede auf Rubens, einen Namen gemacht. — In Paris verstarben die beiden trefflichen Bildhauer François Duret und François Clement Moreau, letzterer, ein Schüler Pradier's, erst 34 Jahre alt.

Lokales.

F. H. **Rahl** schwebt in Gefahr. Seine Kräfte sind in den letzten Tagen stark gesunken. Ein Konsilium unter Professor Oppolzer gibt nur geringe Hoffnung für sein Aufkommen. — Ein unheilvolles Verhängniß wollte es, daß auch Hansen in den letzten Tagen nicht ganz unbedenklich erkrankte.

F. H. **Die Wiener Künstlergenossenschaft** hat in ihrer letzten Generalversammlung den Beschluß gefaßt, dem österreichischen Kunstverein 3000 fl. zu creditiren, und diesen Betrag in österr. Obligationen, die aus dem Albumsfond entnommen wurden, unter der Bedingung zu übergeben, daß seinerzeit der Genossenschaft gleiche Obligationen zurückgestellt und die Zinsen vergütet werden.

Verein zur Beförderung der bildenden Künste. Bei der am 14. Mai d. J. stattgefundenen Versammlung des Gesammtrathes dieses Vereines wurde, wie wir im „Botschafter" lesen, von dem Vereinsvorstande, dem k. k. Hofrathe Josef Preleuthner die Vereinsgebahrung des Verwaltungsjahres 1864 zur Genehmigung vorgetragen, nach welcher die Gesammt-Einnahmen auf 15,469 fl. 93 kr. und die Ausgaben auf 7387 fl. 59 kr. sich belaufen haben, so daß ein baarer Vorrath von mehr als 8080 fl. erübrigt ward, welcher größtentheils zur Bestreitung der Kosten für Ausführung der Statuen auf der Elisabethbrücke bestimmt ist. Die Anzahl der Vereinsmitglieder hat sich ungeachtet so mancher Abgänge gegen das Vorjahr um 241 vermehrt. Die Wirksamkeit des Vereins beim Ankaufe von Kunstwerken ist im Jahre 1864 ebenfalls eine gesteigerte gewesen, da um 1375 fl. mehr verausgabt werden konnten, als im Jahre 1863. Zur Verlosung gelangten im Ganzen 24 Bilder und zwar 21 Oel- und 3 Aquarellgemälde. In Betreff der zweiten Vereins-Sektion, und zwar namentlich der Ausführung der Statuen für die Elisabethbrücke, ist hervorzuheben, daß von Seite der ausführenden Künstler gegenwärtig an die Ausarbeitung der großen Modelle geschritten wird, und daß die vom Beurtheilungskomité wahrgenommenen nöthigen Verbesserungen eifrigst vorgenommen werden, um auch den strengsten Anforderungen der öffentlichen Kritik zu genügen. Die großen Modelle werden in kürzester Zeit zur Beurtheilung reif sein und es besteht somit kein Bedenken über die rechtzeitige Vollendung der Statuen im Jahre 1866. In Betreff der Gesammtdeckung für die Brückenfiguren wurde konstatirt, daß bis zum Beginne des Monats Mai 1865 ziffermäßig 18,217 fl. theils eingezahlt, theils gezeichnet sind, so daß seit dem vorjährigen, am 29. Juni 1864 stattgefundenen Vortrage eine Vermehrung des Fonds um 3000 fl. stattgefunden hat. Sowohl vom Kaiser als auch von Seite der übrigen Glieder des kaiserlichen Hofes wurden bedeutende Beiträge neuerlich bewilligt. In dieser Versammlung fand sich auch der kaiserliche Rath Johann Karl Smirsch bestimmt, dem Vereine zwei Verlosungs-Effekten mit der Bestimmung für monumentale Kunstzwecke zu widmen, mit dem Wunsche, es möchten sich hierdurch mehrere Kunstfreunde angeregt finden, dem Vereine zur Gründung eines Stamm- oder Reservefonds zu verhelfen. — Der Verein hat seine sonst im Juli veranstaltete dritte Ausstellung auf den September verschoben. Wir können warten. Die Juni Ausstellung war der neulich besprochenen des Maimonats ähnlich, wie ein Ei dem andern. Unter den vielen recht mittelmäßigen Bildern und Bildchen traten nur einige wenige tüchtigere Leistungen z. B. die von P. Fernand, J. Lauer, J. Wolfram, Fr. Reinhold u. A. ausnahmsweise hervor.

Das österreichische Museum hat in der letzten Zeit einige schöne antike Terracotta-Reliefs von theils griechischer, theils römischer Arbeit und einen Originalgypsabguß des kolossalen Standartenfußes auf der Piazzetta in Venedig von Alessandro Leopardi (1501—5) erworben. Außerdem kamen zur Ausstellung: eine Wiederholung des berühmten, den Adler tränkenden Ganymedes von Tharwaldsen, Eigenthum der Fürstin Marie Lobkowitz; eine Porträtbüste Friedrich Hebbel's von Fernkorn, fleißig ausgeführt, jedoch von sehr matter Aehnlichkeit; eine Anzahl der schönsten Waffen, und die sogenannte Rüstung Skanderbeg's; mehrere Gypsabgüsse aus Graz, die ersten Arbeiten des steiermärkischen Vereins zur Förderung der Kunstindustrie; ein schönes frühmittelalterliches Elfenbeindiptychon; Proben eines Verfahrens, Photographien ohne Gold- oder Silberpräparate billig herzustellen, von J. Husnik und A. Schwarzer in Tabor; ein unglaublich schlecht stylisirter, aber von dem Tischlermeister Ant. Müller gut ausgeführter Bücherschrank von Palisander, eingelegt mit Rosenholz, Ebenholz und Metall; eine schöne, spätgothische bemalte Holzfigur des h. Nikolaus; galvanoplastische Reproduktionen nach Gold- und Silberwerken von C. Haas in Wien, darunter eine Statuette Gustav Adolph's aus dem gräflich Barbot'schen Familienbesitz; eine trefflich ausgeführte große Eisenbahnkarte in Papiertapetendruck von R. und B. Sieburger in Prag; verschiedene Miniaturen in farbiger Nachbildung von Nic. Barison, gedruckt bei Reiffenstein und Rösch; eine schöne Stickerei von Frl. Therese Mirani; ein Elfenbeindeckel aus dem elften Jahrhundert, Eigenthum des Stiftes St. Paul; interessante Schlosserarbeiten des vorigen Jahrhunderts, Geschenke des hiesigen Schlossermeisters Hrn. W. Banger an das Museum; „ein gefesselter Prometheus", plastische Gruppe von einem unbekannten Künstler der Barockzeit, Eigenthum des Hrn. Ant. Porges; prachtvolle Plattstickereien in Seide, auf Goldgrund und Sammet, von den Klosterfrauen zum armen Kinde Jesu in Aachen, nach Zeichnungen des Malers Kleinerz; eine schöne gothische Monstranz in vergoldeter Bronze, von Brix und Anders nach Zeichnung von Fr. Schmidl; die nicht zur Ausführung gekommenen Gruppen für die Aspernbrücke von Meixner, in kleinen Bronzekopien; endlich einige Kopien nach Meisterwerken hiesiger Galerien von Trösch.

Briefkasten der Redaktion: 1.—7. Juli: S. in Rom. O. in Paris. A. T. in München. :/: in Bamberg: Erhalten — E. L. und F. H. hier: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 28. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 15. Juli 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Karl Rahl.

†

* Während wir uns eben zu der freudigen Aufgabe rüsteten, das letzte große Freskenwerk Rahl's, von dessen gänzlicher Vollendung in diesen Blättern kürzlich berichtet wurde, den Lesern in einer ausführlicheren Besprechung vorzuführen, mahnt uns ein finsteres Geschick an die Erfüllung der schmerzlichen Pflicht, dem verehrten Meister, an dessen Grabe wir soeben standen, ein letztes Lebewohl nachzurufen!

Es war gewiß kein gedankenlos hingesprochenes Wort, wenn die öffentliche Stimme Wien's mit seltener Einmüthigkeit diesen Tod als den schwersten Verlust bezeichnete, der unser Kunstleben treffen konnte. Wie sich auch Rahl's künstlerische Größe gegen die seiner ebenbürtigen Zeitgenossen verhalten, was über seine Werke die richtende Folgezeit einst entscheiden möge: darüber einigen sich schon gegenwärtig Künstler und Laie, Freund und Feind, daß für den Mann, der uns in Rahl gestorben, unter uns kein Ersatzmann lebt.

Wer nur einigermaßen die Bedingungen kennt, unter denen ein ersprießliches Gedeihen der Kunst möglich ist, der weiß, daß dazu vor Allem Persönlichkeiten von allgemein menschlicher Bedeutung gehören. Auch das reichste Kunstbudget, die intelligenteste Verwaltung, die besteingerichteten Akademien wiegen einen einzigen Mann dieser Art nicht auf. Ein solcher wirkt viel weniger durch das, was er schafft, als durch das, was er ist. Auch ohne sein unmittelbares Dazuthun hat er Einfluß auf alle Bestrebungen; er ist, wie es im „Faust" heißt, der Flügelmann, auf den Alle blicken müssen, um Richtung zu halten; er bestimmt das Niveau der Kunst; er ist gleichsam die Kunst selber.

Eine derartige Natur hat stets etwas Erdrückendes, Despotisches an sich. „Gegen große Menschen gibt es nur ein Mittel, sich aufrecht zu erhalten, — die Liebe." Der Mann, der so sprach, war selbst eine große Natur. Die kleinen Seelen denken freilich anders. Sie hassen, sie nergeln, sie wühlen. Und Rahl hat es bekanntlich, wie Einer, kennen gelernt, dieses Maulwurfsgeschlecht. Doch in dieser Stunde soll uns kein Groll das Angedenken an den Dahingeschiedenen trüben. Versuchen wir lieber kurz auszudrücken, was er uns im Besonderen war, was wir ihm, so zu sagen, persönlich zu danken haben!

Allerdings für ein Blatt, wie das unsrige, ein heikles Beginnen. Es ist uns oft genug verargt worden, so gar häufig von ihm und seinem Schaffen gesprochen, so unbedingt zu seiner Fahne gehalten zu haben. Und doch war niemand anderes als er gleichsam die lebendige Illustration unseres Programms, welches in erster Linie die mißkannte Tüchtigkeit gegen Protektion und Kameraderie schützen will. Er wußte dies und würdigte es auch. Denn, wie in so manchen anderen Punkten, so war er auch darin von den meisten seiner Fachgenossen grundverschieden, daß er das Verhältniß des Künstlers zum Kritiker als das einer solidarischen Verbindung für dieselbe heilige Sache anerkannte. Wie er selbst aus einem Guße war und keinen Widerspruch in seinem Wesen, keine Bemäntelung duldete, so liebte er es auch, das Feld der Kritik und Kunstwissenschaft als Glieder des gesammten Kunstlebens aufzufassen, und Praxis und

Theorie sich in steter lebendiger Wechselwirkung zu denken. Sein Verkehr mit Kunstschriftstellern, den ihm die falschen Biedermänner selbstverständlich in ihrer Weise angerechnet haben, war deßhalb ein so besonders reger und für beide Theile förderlicher. Er hat nicht bloß auf die Künstlerwelt im engeren Sinn, er hat vielleicht noch mächtiger, sei es in freundlicher, sei es in widerwilliger Weise, auf die fachmännischen Kreise eingewirkt, welchen man bei uns in Sachen der Kunst ein entscheidendes Wort einzuräumen pflegt.

Wir müssen diesen Tod als allzufrüh doppelt beklagen, weil er den Meister — in seinem 53. Lebensjahre — mitten aus der eben erst begonnenen Ernte seines Ruhms und von der Höhe einer ihm völlig entsprechenden Thätigkeit abrief. Indessen hat die Verspätung der Erfolge und der öffentlichen Beschäftigung des Meisters doch wohl mehr einen allgemeinen, als einen persönlichen Grund. Die profane Historienmalerei des größten Styls, wie sie Rahl's eigentliche Domäne war, konnte sich in dem alten Wien unmöglich entfalten. Die ersten Früchte einer besseren Zeit sind dem religiösen Gebiete zugefallen, auf dem Rahl zurückstehen mochte. Nun aber, wo sich eine Kette der großartigsten Prachtbauten von weltlicher Bedeutung in unseren erweiterten Mauern entfaltet, nun war seine Zeit gekommen. Hier, in dieses reiche, glänzende, üppige Leben gehörte seine farbenfrohe, goldige Kunst so recht hinein! Für diese Welt hat er seine Paris- und Orpheus-Mythe geschaffen; und inmitten dieses oft überlustigen Treibens war er, der Schöpfer des Hellenenfrieses und der Cimbernschlacht, zugleich ein ernster Mahner an die höchste sittigende Mission der Kunst.

Eine genaue Würdigung seiner letzten Werke müssen wir uns vorbehalten. Möge man uns nur noch den einen Wunsch, die eine herzliche Bitte gestatten, daß alles das, was er uns an künstlerischem Eigenthum hinterläßt, dem allgemeinen Besten zugänglich gemacht und namentlich sein Vermächtniß für das Opernhaus, die reichste und anmuthvollste Schöpfung seines Lebens, zur Freude und zum Stolz seiner trauernden Vaterstadt von seinen Schülern, wie er es gedacht, ausgeführt werden möge!

Der Pariser Salon von 1865.

Allgemeine Betrachtung über die Bedeutungslosigkeit des heurigen Salons. — Meissonier, Vater und Sohn. — A. Cabanel. — Gérome und andere Orientalisten.

ψμ. Wollte ich die vorauszusehende Kürze und Flüchtigkeit dieses meines Berichtes, oder eigentlich Nachrufes an die nunmehr begrabene Pariser Kunstausstellung in den Augen meiner Leser beschönigen und mit plausiblen Gründen stützen, so brauchte ich nur einfach mich der Meinung anzuschließen, welche in den ersten Tagen nach Eröffnung des Salons sich mit der auffallendsten Uebereinstimmung aussprach. Seit langer Zeit, so hörte man von allen Seiten, habe man keinen so völlig bedeutungslosen Salon gesehen, es sei verlorene Zeit, auch nur einmal hinzugehen u. s. w. Es hat auch in der That meines Wissens mehr als ein gegen die Kunst keineswegs Gleichgiltiger sich den Gang erspart und die Ausstellung nicht einmal besucht. Ein achtungswerther deutscher Künstler, zum erstenmale in Paris, äußerte sich gegen mich im höchsten Unwillen: es sei ihm nach den ersten zwei Stunden zu Muthe gewesen, als habe er eine Katzenmusik mit angehört, oder einem Konzert von Tollhäuslern beigewohnt. Ich kann jedoch gewissenhafter Weise diese nach einer extremen Richtung hin übereinstimmenden Ansichten, diese Verdammungsurtheile in Bausch und Bogen nicht unterschreiben, wohl aber finde ich es für gut, derselben hier Eingangs Erwähnung zu thun, zunächst überhaupt als aufrichtiger und objektiver Berichterstatter, dann aber für Solche, welche etwa ähnliche Urtheile zu vernehmen Gelegenheit gehabt und versucht wären, mich für parteiisch oder für blind zu halten. Auch wünsche ich Niemandem meine Anschauung als die richtige aufzudrängen; mag jeder sich Raths erholen, wo er ihn zu finden glaubt, nur sei mir unbenommen, nach vielfacher Erfahrung die Ueberzeugung auszusprechen, daß Alles in Allem genommen und so niedrig es auch den Einzelnen gefallen mag das Niveau der Pariser Ausstellung anzunehmen, — so wie sie ist, keine andere in ganz Europa, mag man sich nun nach Norden, nach Süden oder nach Osten wenden, mit ihr nur entfernt sich vergleichen läßt. Der Quelle aber jenes Urtheils, oder besser gesagt jenes Eindrucks nachzugehen und dessen psychologischen Gründen nachzuspüren, können wir nur andeutend versuchen. Der unbewußte Hauptgrund für den Pariser ist die Uebersättigung; es wird ihm des Unterhaltenden so vielerlei geboten, daß diese alljährlich wiederholte Schaustellung

von Kunstwerken zu Tausenden seinen verwöhnten Gaumen nicht mehr zu kitzeln, seinen zerstreuten Sinn nicht zu fesseln vermag. Auch sind die neueingeführten Bestimmungen, nach dieser Seite hin wenigstens, nicht günstig. Der Beitrag jedes einzelnen Künstlers ist auf zwei Werke derselben Gattung beschränkt, wodurch jene „Hauptschläge" unmöglich werden, wie zu der Zeit, wo ein Horace Vernet, ein Ary Scheffer, ein Decamps, mehrere Jahre zusammensparend, fünf oder sechs bedeutende Werke auf einmal ausstellten. Das neue System der Belohnungen, die zum Voraus von der Jury zuerkannt werden, verstimmt den denkenden, sowie den heißblütigen Theil des Publikums. Jeder fühlt sich in seinem Rechte gekränkt; er kann nicht mehr, wie sonst, dem süßen Wahne sich hingeben, einen entscheidenden Einfluß auf die öffentliche Meinung ausgeübt zu haben. Jetzt, nachdem der Urtheilsspruch, unumstößlich wie das Fatum, schon ergangen ist, jetzt ereifert sich nur selten Einer mit derselben lebendigen Theilnahme wie sonst, freudig und keck Partei nehmend für oder wider: nur in leisem Achselzucken, in verhaltenem Grimm, oder in einer hingeworfenen beißenden Bemerkung macht sich noch die Unabhängigkeit des Urtheils oder der natürliche Widerspruchsgeist geltend. Was aber meinen deutschen Freund betrifft, so kann ich ihm den Vorwurf nicht ersparen, daß er, in unbewußter Parteilichkeit und Einseitigkeit, unfähig ist, aus sich herauszutreten und sich auf den richtigen, resp. auf einen objektiven Standpunkt zu stellen. Daß nun aber kein Grund da sei zu klagen, das ist's wahrlich nicht, was ich behaupten will. Im Gegentheil; daß die kirchliche Malerei, seit Hippol. Flandrin's Tode vollends, in tiefem Verfall liegt und daß, trotz dem Vielen, was in Kirchen und Kapellen, auf Wandflächen und auf Leinwand fort und fort beschafft wird, nur selten die innige Vermählung von Wollen und Können etwas Bleibendes erzeugt; daß nicht ein einziges historisches Bild von wirklicher Bedeutung dem heurigen Salon Glanz verleiht, das Nennenswertheste aber von Ausländern herrührt; daß die Meister erprobten Rufes je mehr und mehr entweder ganz vom Schauplatze wegbleiben oder sich in ihr Zelt zurückziehen, und daß in ihrer Abwesenheit die junge Generation, ganz wie auf dem verwandten Gebiete der Literatur, sich in unreifen, frivolen, dem guten Geschmack und der Sittlichkeit Hohn sprechenden Erzeugnissen überbietet; daß angestrengter Fleiß, das Vertiefen in ernste Studien, das Aneignen einer allgemeinen Bildung dieser Generation fast gänzlich fremd zu werden anfängt; das Alles weiß ich und beklage es kaum weniger lebhaft als Einer. Aber sollen wir deßhalb vor rühmlichen Ausnahmen die Augen verschließen? Sollen wir die in seltenem Maße vorhandenen künstlerischen Anlagen, den unglaublichen Aufwand von Talent und Geschick; sollen wir die hie und da noch uns begegnende und anheimelnde altfränkische Treuherzigkeit und Ehrlichkeit, die, je seltener sie wird, desto wohlthuender wirkt; sollen wir den in der französischen Landschaftsmalerei namentlich sich geltend machenden Sinn für schlichte Naturwahrheit und für harmonische Stimmung, überhaupt die großen technischen Fortschritte nicht anerkennen und freudig begrüßen? Auch ließe sich fragen: Zu welcher Zeit sind denn je Meisterwerke zu Dutzenden entstanden, und sind nicht in unserem Zeitalter des Dampfes und der Mechanik die Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens überhaupt verändert? Ist es nicht um das Vertiefen und Versenken bei der fieberischen Hast unseres ganzen Daseins ohnedies gethan? Wie selten aber trifft es sich, daß ein des Namens würdiges Kunstwerk, das der Begeisterung für einen ethischen oder einen rein künstlerischen Gedanken entquollen, das in der Stille gehegt und langsam geschaffen, wie eine reife Frucht vom Baum fällt, das um den Beifall der Besten sich bewerbend, nicht um den der Vielen buhlend, einer edlen Bestimmung entgegengeht, deren Bewußtsein dem Meister ein beständiger Sporn ist: wie selten und wie schwer, daß ein solches Werk, mit dem Reglement vor Augen auf Tag und Stunde fertig, für eine moderne Kunstausstellung geschaffen wird?

Undankbar aber sind die Pariser doch; denn mehrere ihrer berühmtesten oder beliebtesten Maler thun ihr Mögliches, um nicht nur selber Werke zu liefern ihres Namens würdig, sondern auch ihre Söhne zu künftigen Nachfolgern zu erziehen, so unter anderen Meissonier, Hippolyte Bellangé, Daubigny, Glaize, Jeanron. Auch in diesem seinem lebenden Werke hat E. Meissonier in gewohnter Weise alle seine Nebenbuhler überboten. Denn unter dem unbestimmten Titel: „l'Atelier" stellt Charles Meissonier, der Sohn, ein Bild aus, welches uns den Einblick in die Stätte eröffnet, aus der so viele kleine Meisterwerke hervorgegangen. Ueber einen Tisch gebückt und zeichnend steht die untersetzte Gestalt seines berühmten Vaters, der nach sehr friedlichen und harmlosen Anfängen erst in der neuesten Zeit durch die Gewalt der Umstände zum kaiserlichen Kabinets-Schlachtenmaler erhoben

worden ist. Auf der Staffelei steht dann auch ein angelegtes Schlachtenbild von ziemlich bedeutendem Umfange. Die kurzen Beine des Künstlers stecken in gewaltigen Kanonenstiefeln. Auch Gros, der Schlachtenmaler des ersten Kaiserreichs, soll sich in diesem Aufzuge gefallen haben. Und warum sollten auch nicht Stiefel und Sporen, die dem Schlachtenmaler jedenfalls besser anstehen, als gestickte Pantoffeln, der Stimmung zu Hilfe und dem entschiedenen Auftreten des Werkes zu Gute kommen? Der junge Künstler aber, der dieses Jahr zum erstenmale in der Oeffentlichkeit sich zeigt, geberdet sich keineswegs wie ein Anfänger, er legt vielmehr eine erstaunliche Zuversicht an den Tag. Sein Maßstab ist größer als der des Vaters, seine Zeichnung hat kaum weniger Bestimmtheit, Schärfe und Nachdruck, seine Ausführung, in den Hauptsachen wie in den Nebendingen, namentlich in dem Holzwerk, ist von seltener Gewandtheit, künstlerisch frei und vollendet. So scheint denn dieser Künstler am Beginn seiner Laufbahn die Last, die ihm der väterliche Name auferlegt, mit spielender Leichtigkeit zu tragen, gleich einem Rock, den er sich zurecht geschnittten und angepaßt hat. Auch hat der Vater Meissonier nicht gezögert, dem jungen Manne gleichsam ein Zufriedenheitszeugniß auszustellen, indem er seinerseits den Sohn gemalt und ausgestellt hat, am Aetztische arbeitend, in winzigem Maßstabe, wie gewöhnlich. Die Natur des Gegenstandes gab dem Bildchen eine große, doch wahrscheinlich zufällige Aehnlichkeit mit Gérome's „Rembrandt, mit einer Radirung beschäftigt." Meissonier's zweites Bildchen „die Folgen eines Zankes beim Spiel" führen uns eine tragische Geschichte vor: beide Gegner liegen entseelt auf dem Boden, jeder von des anderen Degen tödtlich getroffen. Von Meissonier's Eigenschaften hier noch einmal zu sprechen, hieße Zeit und Raum verschwenden, dagegen haben wir diesmal einen auffallenden Verstoß zu rügen. Der entfentere von den beiden Gefallenen ist entschieden viel zu klein ausgefallen und man wird beim Anblicke des Bildchens alsobald an den dem Künstler oft gemachten Vorwurf erinnert, daß er häufig bei dem Daguerreotyp sich Raths erhole und demselben seine Eingebungen entnehme.

Habe ich nun ohne Absicht und Berechnung mit Meissonier angefangen, so soll mir dies ein Zeichen sein, mich nicht streng an irgend eine Rangordnung oder Klassifikation zu halten. Immerhin aber wird, aus mehr als einem Grunde, obenan zu stehen kommen: Alex. Cabanel, dem für sein lebensgroßes Porträt des Kaisers und für das Bildniß einer jungen Frau, als Kniestück, die große Ehrenmedaille zuerkannt worden ist. Lange schwankte die Wahl zwischen ihm und dem Landschafter Corot, die beide dieses Jahr im Schwurgericht saßen, so daß sie nicht nur an der Abstimmung Theil nahmen, sondern auch, wie böse Zungen behaupten wollen, jeder sich seine eigene Stimme gaben, — aus Ueberzeugung, natürlich, von der eigenen Würdigkeit. Sowie aber der gekrönte Künstler im guten Glauben an sein Verdienst sich selbst die Palme zuerkannt, so können auch wir nicht umhin, ebenso aufrichtig und überzeugt, mit vielen Anderen dieser Ansicht entgegenzutreten. Sein Kaiser Napoleon III. ist, bei bedeutenden Eigenschaften, wie sich von einem so talentvollen Künstler nicht anders erwarten läßt, doch ein im Wesentlichen verfehltes Werk. Der Herrscher steht im sogenannten Hofkleid, in schwarzem Frack, weißer Weste, kurzen Beinkleidern und schwarzseidenen Strümpfen an einen Tisch gelehnt. Ist nun zwar diese Tracht nicht an und für sich und absolut ungünstig, so wird sie es in dem gegebenen Falle, wo der Künstler sein Vorbild, (welches bekanntlich sich zu Pferde bei weitem am vortheilhaftesten ausnimmt), mit prosaischer Treue und photographisch ängstlicher Gewissenhaftigkeit wiedergegeben hat. Die ganze Erscheinung ist denn auch nichts weniger als kaiserlich oder heroisch: jeder Kammerpräsident, jeder Staatsprokurator kann sich mit ebenso viel Würde und Anstand präsentiren. Hat dann aber der Künstler, um jenem Mangel abzuhelfen, sich genöthigt gesehen, nachträglich zu den unverkennbaren Insignien der Kaiserwürde seine Zuflucht zu nehmen, und hat er auf den Tisch die Kaiserkrone und daneben den leicht hingeworfenen Hermelinmantel gelegt, so erreichte er damit nichts, als daß er den Zwiespalt und den Widerspruch nur noch greller machte. Und wie an der inneren Harmonie, so fehlt es auch an der äußeren Uebereinstimmung der Theile, denn zu dem vortrefflich gezeichneten Kopfe von etwas gelblichem Ton stimmen keineswegs die Hände von auffallend violetter Färbung. Die Ausführung, besonders der Nebensachen, so der goldenen Fransen und des architektonischen Hintergrundes, ist trocken und unmalerisch. Und zu alledem hat Cabanel den sicher unfreiwilligen Beweis geliefert, daß er kein Kolorist ist. Seine Farbenwirkung ist trüb und schwer, wie sie in seinem anderen Bilde, dem Porträt einer jungen Frau, hart und ohne feines Verständniß ist. Auch bei diesem Bildniß ist der sehr gefällige Kopf bei weitem das Beste; die an sich schon überschlanken Formen des Mo-

belles aber sind noch der Art in die Länge gezogen, daß man gewisse Eigenheiten der Zeichnung für unmöglich erklären möchte.

An Canabel schließt sich auf die natürlichste Weise Gérome an, welchem dieses Jahr ein Auftrag zu Theil geworden ist, wie er ihn nur wünschen konnte, eine Aufgabe, der keiner besser gewachsen ist, als er. Es handelte sich darum, den Empfang der siamesischen Gesandten im kaiserlichen Schloß zu Fontainebleau darzustellen. Die lange Reihe der flach auf den Boden hingestreckten Gestalten, fremdartig in der Physiognomie, in Tracht und Bewaffnung, bieten einen höchst seltsamen Anblick. Man fühlt die Porträtähnlichkeit bei diesen sonderbaren Gästen — halb Chinesen, halb Kalmucken, — so gut wie bei den Gliedern der kaiserlichen Familie, den anwesenden Würdenträgern und anderen zu der Ceremonie Geladenen. Das Publikum unterhält sich mit dem Aufsuchen der ihm bekannten Persönlichkeiten, ein künstlerisches Auge aber wäre lieber zu einem anderen Schmaus geladen. Das Bild ist viel mehr ein historisch-ethnographisches Dokument als ein Kunstwerk. Die Ausführung hat eine ermüdende Glätte. Ueber die ganze, auch die europäische Versammlung ergießt sich, wie ein Abglanz der dunkelcitronengelben Färbung der Söhne des fernsten Ostens, eine Leichenblässe, die wirklich etwas Peinliches hat. Gérome ist einer jener Künstler, bei denen das malerische Element eine nur sehr untergeordnete Rolle spielt, die ihre Gedanken in jeder anderen beliebigen Form ebenso gut, wo nicht besser, verwirklichen könnten, als mit Pinsel und Farbe. Sein Kolorit ist immer mangelhaft, nie im Helldunkel empfunden, seine Ausführung ist dünn und spröde, seine Umrisse sind hart, seine Figuren manchmal ausgeschnitten wie Kartenblätter; bei alledem ist seine Behandlung zierlich und geistreich. Seine Stärke aber ist die scharfe Begränzung; sein Gebiet ist das Bestimmte, das Begriffliche. Was irgend ungewöhnlich und auffallend, was bezeichnend und typisch ist für ein fremdes Volk, das spricht ihn an. Keiner hat durch die Wahl der Gegenstände mehr überrascht und mehr gefesselt, als er. Auch sein zweites, kleineres Bild führt uns eine jener fremdartigen Scenen vor, die in die Rubrik „Länder- und Völkerkunde" gehören. Auf den flachen Dächern von Cairo sehen wir in den mannigfaltigsten Stellungen, wie sie jedem die inbrünstige Andacht eingibt, die Bewohner der Häuser ihr Gebet verrichten. Der Abend ist hereingebrochen, die bleiche Sichel des Mondes steht hoch am Himmel, zwischen den Häusern und bis an den fernen Horizont erheben sich zahlreiche schlanke Minarets, mit den Silhouetten der zum Gebet ladenden Muezlim. Das Ganze ist ein unverkennbar getreues Bild morgenländischer Sitten und Gebräuche.

Um uns mit dem Orient abzufinden, der in Frankreich eine bedeutende Schaar von Anhängern hat, schließen wir hier zwei reizende Bildchen eines jungen Mannes, Viktor Huguet, an: eine „Karavane in Afrika" und eine „Rast unter den Mauern von Constantine", ungemein geistreich und lebendig ausgeführt und von seltener Frische und Heiterkeit der Färbung. Unter diesen Vertretern des Islam, die sich in Marilhat's und Decamps' Erbe getheilt haben, nimmt unbestritten die oberste Stelle E. Fromentin, der Maler und Dichter, ein. Seine „Hühnerjagd" (in Algerien) mitten in der seichten ausgedehnten Wasserfläche, bei wolkigem Himmel, kommt an Pracht des schillernden und bunten Farbenspiels seiner „Falkenbeize" von 1863 gleich; seine „nächtlichen Pferdediebe in der algerischen Sahara" aber, worin er den unvergleichlichen Reichthum seiner Palette zu dem leuchtenden Silbergrau der orientalischen Nächte herabgestimmt hat, erreicht nicht seinen berühmten „arabischen Bivouak in der Morgendämmerung." Theod. Frère, Berchère, Pasini, E. de Tournemine, Gustav Boulanger behaupten die ehrenwerthe Stellung, die sie sich in dieser Gattung errungen haben.

(Fortsetzung folgt.)

Die internationale photographische Ausstellung in Berlin.

(Schluß.)

Einen glanzvollen Eindruck machen die Porträts, meistens in nicht sehr kleinem Formate, an den mittleren der durch den Saal gezogenen Wände; Wien und Paris bilden hier die Hauptvertretung, sowohl in Bezug auf Menge als auf künstlerischen Werth der Produktionen. Alle Anforderungen, die man an ein vorzügliches photographisches Porträt stellen kann, treffen hier meistens zusammen: harmonische und kräftige Totalwirkung, Lebenswahrheit, Charakteristik und Angemessenheit in der Stellung, plastisches Hervortreten der Formen, Reiz im Spiele von Licht und Schatten. Sollte in ihnen hin und wieder eine Geringfügigkeit von Retouche vorhanden sein, aufzufinden war sie nicht. Das Hervor-

ragendste dieser Einsendungen aus Wien ging unter den Namen C. v. Jagemann, Angerer, Ost, Mahlknecht und Rabending, eine fast gleiche Anzahl bei gleicher Vortrefflichkeit aus Paris unter den beiden Namen Carpat und Reutlinger. Von den Berliner Ausstellern können sich den vorgenannten, soweit das größere Format in Betracht kommt, eigentlich nur Löscher und Pätsch gleichstellen, bei geringerer Menge der Bilder. Darauf folgt dann, in zweiter Linie, allerdings eine beträchtliche Reihe von hiesigen Ausstellern, hin und wieder jene ersteren fast erreichend, namentlich im Miniaturfach Reizendes und Vollendetes, auch in starken Vergrößerungen Ausgezeichnetes bringend. Was aus den Provinzen und dem übrigen Deutschland noch auf dem Gebiete des Porträts hervorleuchtete, war von Selle in Potsdam, Grienwaldt in Bremen, Allgeyer und Schuhmann und Sohn in Karlsruhe und Franz Hanfstängl in München. England ist im Porträt dürftig vertreten, während es auf anderen Feldern, namentlich im Landschaftlichen, Vieles und Vortreffliches bietet. Von den noch hierher gehörigen Figuren und Figurenkompositionen sind Genrebilder von Löscher und Pätsch, Mahlknecht in Wien, Robinson und Reyländer in London und Rousset in Paris hervorzuheben. Die Photographie tritt hier als eigentliche Kunst, d. h. selbstschöpferisch auf, und versucht damit, den lebhaft geführten Streit über die Berechtigung ihrer Benennung als Kunst zu ihren Gunsten zu entscheiden; es müßte denn sein, daß man dem Begriffe der letzteren die engsten Grenzen setzt, und die verschiedenen Abstufungen, die es doch innerhalb der eigentlichen Kunst gibt, zum Theil schon als außer ihr stehend betrachtet. Der Photograph arbeitet hier allerdings wesentlich mit schon vorhandenem, also nicht von ihm geschaffenem Material (den menschlichen Modellen), aber den Fall gedacht, daß er sich dieses Material in sehr hoher Vortrefflichkeit zu verschaffen wüßte, (vortreffliche Schauspieler z. B.), so dürfte sein Werk, unter sonst günstigen Voraussetzungen, sicher eine jener Abstufungen erreichen können, welche noch innerhalb der Grenzen der eigentlichen Kunst vorkommen. Daß diesem Werke immer noch eine oder die andere der Eigenschaften des Kunstwerkes, das Wort in seiner höchsten Bedeutung genommen, abgehen würde — daß dieser Kunst sehr enge Grenzen in Bezug auf die Gegenstände der Darstellung gesetzt sein würden, soll nicht in Abrede gestellt werden, sowie auch, daß sich hier das künstlerische Verdienst zwischen dem Photographen den Modellen theilen würde.

Noch reicher an Vortrefflichem, als im Porträtfache, ist die Ausstellung auf dem Gebiete der landschaftlichen und architektonischen Aufnahmen, und hier ist die Zahl der Einsender des Vortrefflichen eine viel größere, als dort. Wenn das photographische Bild von Architekturen das künstlerisch entstandene oft geradezu hinter sich läßt, so kommt im Landschaftlichen das erstere dem letzteren oft sehr nahe. Reine Landschaften, die durch Abrundung ein gutes Bild machen — landschaftliche Studien, Villen-, Park- und Gartenanlagen mit Architektur — Alles dies ist in stattlicher Anzahl und großer Schönheit vorhanden. Die Wahl der Ansichten wie die Vollendung im Technischen verdienen gleiche Auszeichnung. Die Zahl der betreffenden Aussteller mag leicht an das halbe Hundert reichen; deßhalb auf Vollständigkeit in Erwähnung von allem Vortrefflichen verzichtend, nenne ich nur einige wenige Namen: Schnucht, Suck, Hammerschmidt, Graff, Schwarz u. Comp. in Berlin, Völkerling in Dessau, O. Kramer, Jägermeyer in Wien, Richard in Heidelberg, Lorent in Mannheim, Braun in Dornach, Davanne und Rousset in Paris, Heath und Bedford in London, u. A. — Die rein architektonischen Aufnahmen führen uns vom hohen Norden bis China. Im Verhältniß zum Vorigen wären hier zu nennen: Jamrath, Hammerschmidt und Schwarz u. Comp. in Berlin, O. Kramer in Wien, Nadar, Grob, Piesson und Lewitzky in Paris, Luswergh in Rom.

Einige Schritte zurück vom künstlerischen Gebiet auf das technische begibt sich die Photographie bei ihren verschiedenen Verfahren, welche theils die Vervielfältigung von anderen Kunstwerken, theils die Uebertragung der Photographie auf Metall, Holz und Stein behufs ihrer eigenen Vervielfältigung zum Zwecke haben. Die Anfänge zu den das letztere Ziel im Auge habenden Versuchen machte Fizeau in Paris, indem er eine Daguerreotypplatte beizte, um sie für den Metalldruck nutzbar zu machen. Niépce, der Neffe eines der ersten Erfinder der Photographie, erzielte bessere Resultate, indem er Stahlplatten durch einen Ueberzug von Asphalt lichtempfindlich machte, dies aufgenommene Bild mit ätherischem Oele behandelte und dann Aetze von Salpetersäure anwendete. Die Uebertragung der Photographie auf Stein versuchte zuerst Poitevin in Paris im Jahre 1855. Osborne aus Melbourne in Australien brachte in der letzten Zeit dies Verfahren zu großer Vollkommenheit, wie verschiedene von ihm aus-

gestellte Blätter zeigen. Gleich gute Arbeiten hierin sind von Korn und Gebrüder Borghard in Berlin, Giesserndorf, Reiffenstein und Rösch in Wien. Alles dies muß aber weit in den Hintergrund treten gegen die Leistungen, welche Paul Pretsch in Wien (unter den Einsendungen der k. k. Hof- und Staatsdruckerei) durch die Uebertragung der Photographie rein nach der Natur auf die Kupferdruckplatte und den Holzstock erreicht hat. Der beigegebenen Erläuterung nach wird eine Kopie des Negativs auf eine mit einer chemischen Mischung überzogene Glastafel übertragen, auf welcher dann das Bild, in Folge eines gewissen Bades, erhöht erscheint; auf galvanoplastischem Wege wird dann die Tafel mit dem Bilde in Kupfer abgeformt, worauf die Kupferdruckplatte fertig ist. Die Schwierigkeiten, welche bei anderen Verfahren bis jetzt noch immer die Erzielung der zarten Mitteltöne machte, erscheinen hier vollkommen überwunden; jeder Gegenstand wird hiermit in seiner photographischen Unmittelbarkeit auf das Papier gebracht mit der Leichtigkeit eines in's Unbegrenzte gehenden Vervielfältigung, da in der einen galvanischen Form immer wieder neue Platten erzeugt werden können. Der alte Holzschnitt, die Lithographie und selbst die Photographie erscheinen damit zur Beseitigung reif.

Nur in kleiner Anzahl sind photographische Produkte auf Glas, Porzellan, Steingut und Emaille vorhanden. Der Chemiker Grüne in Berlin stellte zuerst Photodiaphanien dar, transparente Glasbilder, welche einen angenehmen Fensterschmuck bilden. Außer diesen Diaphanien sind von ihm noch Photographien, in Porzellan, Emaille und Fayence eingebrannt, ausgestellt. Aehnliches gilt von Obernetter in München, Deroche und Heyland in Mailand und von der königlichen Porzellan-Manufaktur in Berlin.

Es bleibt nun noch, außer den Apparaten, Chemikalien und Arbeitsgeräthen, deren Würdigung hier weniger am Ort ist, die kleine Anzahl von Photoskulpturen zu erwähnen übrig. Es sind zwei Porträtstatuetten von etwa 18 Zoll Höhe, zwei Büsten in etwa der Hälfte der Lebensgröße und mehrere Reliefporträts im Profil von verschiedenen Größen. Die Art der Arbeit an diesen Werken und ihre Verschiedenheit würden auf keine andere Entstehungsart, als die gewöhnliche, schließen lassen. Die Sachen sind also vollständig überarbeitet, wie dies auch aus dem bis jetzt bekannt gewordenen Verfahren der Photoskulptur sich nicht anders schließen läßt. Nach diesem Verfahren wird die Gestalt des Darzustellenden zunächst in einem runden Gemache, in dessen Mittelpunkt der Betreffende steht, von vielen Seiten her in einem und demselben Augenblicke photographisch aufgenommen, und werden dann alle die Umrisse der hiernach gewonnenen Bilder mit Hilfe des Storchschnabels auf den Modellirthon übertragen. Daß hierbei die Details nur in großer Unvollkommenheit zum Vorschein kommen können und ein bedeutendes Nacharbeiten erfordern, scheint selbstverständlich. Das Verfahren ist hier in Berlin noch nicht versucht worden, und es ist ohne eigene Beobachtung desselben schwer zu beurtheilen, wie weit das mechanische Verfahren reicht, und wie viel die freie Hand des Modelleurs thun muß. Die Statuetten sind allerdings in Stellung, Haltung und Proportionen lebendig und wahr, die Reliefsporträts dagegen erscheinen vollkommen wie aus freier Hand modellirt, und in Beziehung auf die Höhe und sonstige Behandlung des Reliefs an und für sich weit weniger geschmackvoll, als die Arbeiten bedeutender Bildhauer z. B. Thorwaldsen's auf diesem Gebiete.

Korrespondenz-Nachrichten.

:/: **Bamberg.** (Neue Denkmäler. Vorträge. Kunstverein. Finke †.) Am 29. Mai wurde unter den entsprechenden Feierlichkeiten das Denkmal des Fürstbischofes Franz Ludwig v. Erthal, welches ihm König Ludwig I. in hiesiger Stadt setzen ließ, enthüllt. Franz Ludwig lebte in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts als Herzog von Franken und Fürstbischof von Bamberg und Würzburg. Er war ein am kaiserlichen Hofe hochgeachteter und gelehrter Staatsmann und ein durch die herrlichsten Fürstentugenden, durch tiefe Religiösität und innige Menschenliebe ausgezeichneter und weitberühmter Regent und Oberhirt, welchem die besten und schönsten Anstalten für Volksunterricht und Unterstützung armer Nothleidender in den beiden fränkischen Provinzen ihr Entstehen verdanken. Das Monument selbst, eine vom Professor Widnmann modellirte und vom Erzgießer Miller in München gegossene Kolossal-Statue, steht auf einem gutgezeichneten, schöngeformten Postamente von dunklem Syenit auf dem Domplatze in der Umgebung unserer imposantesten Gebäude. Die Figur, in der bischöflichen Kleidung des vorigen Jahrhunderts, mit großer seidener Schleppe, schreitet mit dem linken Fuße leicht aus, die rechte Hand erhebt sich segnend, die linke hält das Baret an die Seite gedrückt. Die Haltung ist ruhig, edel und würdig; im Gesichte herrscht der Ausdruck ernster Milde vor, wodurch freilich nicht die ganze geistige Größe des Mannes zur Geltung kommt. Der geschmackvolle und reiche Faltenwurf ist mit besonderer Feinheit an der schweren seidenen Schleppe behandelt, dagegen das priesterliche Unterkleid zu steif gehalten, wodurch der untere Theil der Frontseite etwas leblos und schwerfällig erscheint. Im Uebri-

gen läßt die sorgsame Durchbildung der einzelnen Theile wenig zu wünschen übrig, und in seinem imponirenden Gesammteindrucke befriedigt das Ganze als Kunstwerk viel mehr, als die meisten der neuesten Münchener Leistungen in diesem Fache. Daß der Erzguß ein in jeder Beziehung vollendeter ist, versteht sich bei einem Meister, wie Miller, von selbst. — Noch ein zweites Denkmal soll die hiesige Stadt schmücken, nämlich das des berühmten Arztes Dr. Lukas v. Schönlein. Bestimmte Projekte existiren für dasselbe aber noch nicht, da die Sammlungen hiezu unter den Aerzten und Naturforschern noch nicht geschlossen sind, und erst nach dem Ergebnisse derselben das Weitere vom Komité beschlossen werden soll. — Im verflossenen Winter fanden auch hier wissenschaftliche Abendvorträge statt. Das Gebiet der Kunstgeschichte war durch einen über die altorientalische Kunst vertreten. — Der Kunstverein schloß mit dem 30. Juni sein Geschäftsjahr. An fünfhundert Kunstwerke verschiedener Art waren in dem verflossenen Zeitraume ausgestellt, darunter manche Werke ersten Ranges. Vom Vereine selbst wurden 2300 fl. zum Ankaufe von Oel- und Porzellan-Gemälden verwendet, darunter eine große vortreffliche Landschaft von August Geiß in München. — Am 17. Mai l. J. starb dahier der in den weitesten Kreisen bekannte Kunsthändler Finke, welcher seit den letzten zehn Jahren in Bamberg ansäßig war. Im September sollen seine reichen Sammlungen hierorts öffentlich versteigert werden.

Lokales.

Rahl's Krankheit hat, wie schon die Notiz in unserer letzten Nummer andeutete, einen jähen, tödtlichen Verlauf genommen. Schon seit mehr als acht Tagen war der Meister der Klarheit seines Bewußtseins beraubt, widerstand jedoch mit seiner gewaltigen physischen Kraft dem schließlich auf das Gehirn ausgedehnten Leiden bis zum 9. Abends 9¼ Uhr, wo ein sanfter Tod ihn erlöste. Auf den edlen Zügen lag ein Ausdruck ernsten Friedens hingebreitet. So ward der Kopf, eine Stunde nach dem Verscheiden, von Griepenkerl gezeichnet, um als Andenken für die Freunde des Verewigten vervielfältigt zu werden. — Die Sektion hat übrigens ergeben, daß der eigentliche Sitz des Uebels in einer Fettanhäufung um die edlen Theile, besonders um Herz und Nieren, zu suchen war, während das dazu getretene Magenübel sich auf ein einfach katarrhalisches beschränkte. — Wie allgemein der Schmerz über den Dahingeschiedenen in seiner Vaterstadt ist, konnte man am deutlichsten bei dem am letzten Mittwoch Nachmittag stattgefundenen Leichenbegängniß gewahren, zu dem sich, wohl mit wenigen Ausnahmen, Alles was die künstlerischen, literarischen und dem geistigen Leben sonst verwandten Kreise der Kaiserstadt an Notabilitäten aufzuweisen haben, mit dem unverkennbaren Ausdrucke herzlicher Trauer vereinigt hatte. Schon im Sterbehause war ein zahlreicher Kreis von Freunden und Verehrern des Meisters versammelt. Der Leichnam stand aufgebahrt in dem großen Atelier des Künstlers, zu Häupten der kolossale Karton der „Cimbernschlacht", welchen Rahl seinem Besteller, dem Frhn. v. Schack in München, unvollendet zurücklassen mußte. Um die Stirn des Todten wand sich ein Lorberkranz; der mit rothem Sammet überzogene Sarg war mit Blumen geschmückt. Schüler der Architekturschule der Akademie trugen denselben zur Paulanerkirche, wo der Männergesangverein sich durch den herrlichen Vortrag von Herbeck's „Libera" an der Feier betheiligte. Die Räume des Gotteshauses vermochten die Masse des Publikums kaum zu fassen. Hier bemerkte man auch die Spitzen der Unterrichtsbehörden und Hofanstalten, u. A. durch den Staatsminister v. Schmerling, den Hofrath v. Raymond, den Baron Lewinsky, sowie die Kollegien der Akademie und Universität, die Künstler- und Schriftsteller-Vereine, durch Deputationen vertreten. Auf dem Friedhofe, wohin ein langer Zug von Leidtragenden gefolgt war, trugen acht der älteren Schüler Rahl's den Sarg zur letzten Ruhestätte. Der Vorstand der Kunstgenossenschaft sprach in der Künstler Namen den Abschiedsgruß. Und somit: Have pia anima!

Rathhaus. Seit zwei Monaten liegt in den Sektionen des Gemeinderathes das vollständig ausgearbeitete Programm für das neue Rathhaus begraben. Ist es richtig, daß man, wie in gewissen eingeweihten Kreisen verlautet, die Absicht hat, die Ausschreibung des Konkurses auf das Jahr 1866 zu vertagen und bei dem Ministerium um eine Verlängerung des Termines für den Beginn des Baues einzuschreiten? Bei der großen Anzahl von Interpellationen, welche im Gemeinderathe gestellt werden, könnte es nicht schaden, wenn sich auch für diese Angelegenheit ein interpellationssüchtiges Mitglied finden würde.

Parlamentshäuser. Die Konsequenzen der permanenten Ministerkrisis haben auch in künstlerischen Kreisen eine große Bestürzung hervorgerufen. Ein Jahr lang waren sechs der hervorragendsten Architekten mit der Ausarbeitung von Plänen für den Bau der Parlamentshäuser betraut; es war keine geringe Aufgabe, sich des Stoffes vollständig zu bemächtigen, und nun zerfließen die auf centralistischer Basis ausgearbeiteten Projekte wie schöne Traumgebilde. Die Künstler sind bekanntlich schlechte Politiker, sie begreifen das unnütze Verschwenden geistiger Kräfte nicht leicht.

In Hansen's Befinden ist glücklicherweise bereits eine entschiedene Besserung eingetreten. Doch darf der Künstler das Zimmer noch nicht verlassen.

F. H. **Der Genremaler Friedländer** hat vor Kurzem ein größeres Genrebild begonnen, eine Variation des „Maria-Brunner Kirchtages", welches Bild in einer vorjährigen Ausstellung so sehr gefiel und vom österreichischen Kunstverein angekauft wurde. Hofphotograph Angerer hat sich diesen neuen „Kirchtag" bei dem Künstler bestellt.

Briefkasten der Redaktion: 8.—14. Juli: St. in Heidelberg und J. M. in München: Wird brieflich beantwortet; Abdruck allernächstens. — O.μ in Paris: Erhalten. — W. hier: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 29. Vierter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 22. Juli 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¹/₄, 2¹/₂, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1 — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Michelangelo's Medicäergräber.

Eine Duplik. Von Karl Schnaase.

Herman Grimm, der bekanntlich in seinem Buche über Michelangelo die Behauptung aufgestellt hatte, daß die beiden Grabstatuen in der sogenannten neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz verwechselt seien, und jede den Namen der anderen führen müsse, hat gegen meinen bereits im vorigen Jahre in d. Bl. abgedruckten Widerspruch neuerlich (Nr. 21 d. Bl.) seine Ansicht wiederholt. Er äußert dabei den Wunsch, „etwaige Bedenken" zur Sprache und so, wo möglich, die Frage zu einem Abschluße zu bringen, und auch mir scheint dies nöthig. Ich bitte daher um Erlaubniß, noch einmal darauf zurückzukommen, ein Geschäft, das um so weniger angenehm ist, als ich mich fast nur in Wiederholungen ergehen muß; denn die wesentlichsten Gründe, welche ich gegen jene neue Ansicht geltend machte, und welche zur Entscheidung der Hauptfrage völlig ausreichen, hat Hr. Grimm in seiner Entgegnung mit keiner Sylbe berührt, und es bleibt mir daher nichts übrig, als sie hier noch einmal, und zwar, damit sie nicht wieder übersehen werden, ohne alles Beiwerk in Erinnerung zu bringen.

Schon in seinem Buche beruhte die Beweisführung des Hrn. Grimm ausschließlich auf einer Vergleichung der Charaktere der beiden Medicäerprinzen nach den geschichtlichen Ueberlieferungen mit den Statuen; aus dieser Vergleichung folgerte er die Unrichtigkeit der bisherigen Bezeichnung und die Berechtigung des Namenstausches. Ich verlangte dagegen eine schärfere Unterscheidung der Fragen. Die kunstgeschichtliche Thatsache, auf die es ankommt, ist nämlich, wie Michelangelo selbst die Statuen benannt, für wessen Grab er die eine und die andere bestimmt habe. Es ist daher 1) vor allen Dingen zu prüfen, ob wir darüber eine glaubwürdige Nachricht besitzen, und erst dann, wenn eine solche fehlen sollte, tritt 2) die Untersuchung der Charaktere und ihre Vergleichung mit den Statuen in den Vordergrund, um vermöge derselben Michelangelo's Absicht zu errathen. Das ist aber eben nur eine Hypothese, die dem bestimmten Erweise weichen muß.

Dieser ist nun, wie ich schon damals ausgeführt habe, so zuverlässiger Weise vorhanden, wie man nur immer fordern darf. Vasari, der die Statuen genau beschreibt und dabei die Namen der dargestellten Herzöge angibt, hat dies in der ersten, 1550 erschienenen Ausgabe seines Werkes mit denselben Worten gethan, wie in der zweiten (1568). Er hat jene erste Ausgabe selbst dem Michelangelo überschickt, und weder dieser noch sein Hausgenosse Condivi, dem es recht eigentlich darauf ankam, Vasari einer Unrichtigkeit zu überführen, noch einer der vielen, damals noch lebenden Zeitgenossen, welche bei der Anfertigung der Statuen in Michelangelo's Werkstatt oder bei der Aufstellung gegenwärtig gewesen waren, noch endlich die Vorsteher der Kirche, welche beide Gräber ziemlich kurz vorher bei der Bestattung anderer medicäischer Fürsten in derselben unterschieden hatten und denen eine solche Verdunkelung der Grabstätten des regierenden Hauses sehr unangenehm sein mußte, haben jenen angeblichen Irrthum gerügt. Ein fast zwanzigjähriger Zeitraum war dazu vorhanden, und dennoch hat Vasari nichts von dem

behaupteten Fehler erfahren, den er nach seiner leichten Natur und bei seinem Respekt vor den Medicäern ohne Widerstand in der zweiten Ausgabe verbessert haben würde. Wir haben es also keineswegs mit Vasari allein, sondern mit allen von diesem für Florenz nicht unwichtigen Gegenstande unterrichteten Zeitgenossen zu thun, unter denen sich sogar Michelangelo selbst befindet.

Ein Gegenbeweis ist kaum möglich. Wenn auch Michelangelo in wunderlicher Laune über diesen Irrthum geschwiegen hätte, so würden Andere schon aus Dienstfertigkeit gegen die Medicäer, die Kirchenvorsteher im eigenen dringenden Interesse geredet haben. Dennoch hätte man erwarten sollen, daß Hr. Grimm, wenn er sich der Macht dieser Gründe nicht fügen wollte, eine Widerlegung versucht hätte. Allein seine Replik enthält nichts der Art. „Es handelt sich zunächst um den Charakter des Giuliano de' Medici", so beginnt er und geht nun daran, seine frühere Auffassung desselben gegen meine Einwendungen zu vertheidigen. Ich will ihm auf dieses Gebiet nicht folgen. Die Würdigung eines nicht scharf ausgesprochenen Charakters nach einzelnen Aeußerungen der Geschichtschreiber wird leicht verschieden ausfallen und eine weitere Erläuterung würde die Leser ermüden, ohne auf die, wie gesagt, so kräftig verbürgte Bezeichnung der Statuen irgend einen Einfluß zu üben.

Allerdings hat, auch wenn diese feststeht, die Erforschung der Charaktere beider jungen Prinzen noch ein kunstgeschichtliches Interesse, aber doch nur insofern als sie uns ein Mittel gewähren kann, Michelangelo's Auffassungsweise und sein Verhältniß zu historischer Wahrheit näher kennen zu lernen. Es wäre dankenswerth gewesen, wenn Hr. Grimm statt des vorgeblichen Ankämpfens gegen Michelangelo's Bezeichnung dieser Statuen sich auch darauf eingelassen hätte. Da er es nicht gethan, kann ich nur auf meinen früheren Versuch, die Absicht des Meisters bei diesen Statuen zu erklären, hinweisen, der auch durch die neuen Ausführungen Grimm's keine Aenderung leidet.

Nur ein Umstand, den er bei dieser Gelegenheit zur Sprache bringt, und dessen Nichtberücksichtigung er mir zum Vorwurfe macht, verdient besondere Erwähnung. Es sind dies die Worte des Vasari, der bei der Beschreibung beider Statuen von dem Duca Lorenzo „pensoso nel sembiante della saviezza" und von dem Duca Giuliano „si fiero" spricht. Hr. Grimm bezieht dies seiner Neigung gemäß wiederum auf die wirklichen Charaktere der beiden Herzoge, denen dergestalt ganz unpassende Beiwörter beigelegt seien. „Wer sollte je Giuliano „fiero" nennen? Alles, nur dies nicht. Und wer Lorenzo „pensoso" und „nel sembiante della saviezza!" Er findet darin also einen Widerspruch zwischen den Namen und der Bezeichnung, und somit ein Argument für die von ihm angenommene Verwechselung der Namen. Allein wenn man den Satz, aus dem jene Worte genommen sind, ganz liest, sieht man klar, daß Vasari nicht entfernt an die wirklichen Prinzen denkt, sondern nur an die Statuen. Von dem „sembiante della saviezza geht er unmittelbar auf die Schönheit der Beine, von dem „fiero" auf den Ansatz des Halses und andere Details über. Besonders entzückt ihn hier die Schönheit der Stiefel und der Rüstung, die jeder, der sie sehe, für himmlisch, nicht für sterblich halten müsse, und endlich fügt er, (um jeden Zweifel zu heben), die Worte hinzu, daß überhaupt an diesen Statuen Alles von einem Machwerk (fare) sei, daß das Auge daran nie ermüden, noch sich sättigen könne. Man sieht, er ist ganz und gar von dem Technisch-Künstlerischem eingenommen; an das, was Hrn. Grimm ausschließlich beschäftigt, an die Uebereinstimmung dieser Auffassung mit den wirklichen Charakteren, denkt er nicht einen Augenblick. Wer, der Vasari nur einigermaßen kennt, wollte auch glauben, daß er sich die Mühe gegeben haben sollte, die Charaktere dieser in seiner frühen Jugend verstorbenen, wenig bedeutenden und nach ein paar Jahrzehnten schon ziemlich vergessenen Prinzen zu studiren. Diese Gleichgiltigkeit gegen die Wirklichkeit ist vielmehr charakteristisch für Vasari und seine Zeit, und gestattet uns auch einen Rückschluß auf Michelangelo.

Für die Annahme, daß Vasari die Charaktere der Prinzen verwechselt und deßhalb die Statuen falsch bezeichnet habe, geben also diese Worte keine Veranlassung. Soviel aber ist richtig, daß die Auffassung dieser Statuen, welche der Schilderung des Vasari zu Grunde liegt, keinen Beweis für die Richtigkeit der von mir vertheidigten gewährt; während sie, wenn die Uebersetzung des Hrn. Grimm richtig wäre, mit der von ihm gegebenen übereinstimmen würde. Allein, dann ist doch die Bedeutung der italienischen Worte näher zu prüfen. Ich befinde mich an einem Orte, wo die deutsche Uebersetzung des Vasari nicht vorhanden ist, und kann daher nicht untersuchen, wie Andere jene Worte übersetzt haben. Allein die gewissere Autorität der italienischen Wörterbücher, der Crusca und des Manucci,

rechtfertigt eine andere Deutung. Saviezza heißt wohl zuweilen Weisheit (wenn auch nicht gerade, wie Hr. Grimm übersetzt: ruhige Weisheit), aber es wird auch als synonym mit accortezza, avvedimento gebraucht, also als Klugheit überhaupt; man sagt: „savio della guerra“, kriegsverständig. Fiero aber ist gar ein vieldeutiges Wort, und wenn Hr. Grimm es als „stolze Wildheit“ auslegt, hat es nach den Wörterbüchern unter anderen Bedeutungen auch die von lebendig, geistreich, sogar von außerordentlich (eccessivo, stupendo). Besonders unter den italienischen und französischen Künstlern, selbst noch unter den älteren dieses Jahrhunderts war es, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, ein beliebtes Wort für den Ausdruck des Kühnen, Muthigen, Dreisten, wobei sie immer mehr an das Machwerk, als an den Charakter der dargestellten Person dachten. Das Bild des demüthigsten Heiligen mußte sich die Bezeichnung: „fiero“ gefallen lassen, wenn es etwa in der Weise des Spagnoletto in einer gewissen leidenschaftlichen Haltung und mit einem pikanten Wechsel von Licht und Schatten gemalt war. Fiero kann also immerhin bei Vasari nur das freie, zutrauliche Umherblicken in der Statue des Giuliano bezeichnen, welches ich als Freundlichkeit gedeutet habe, und jedenfalls darf man es nach seiner Eigenthümlichkeit nicht so strenge damit nehmen. Aber auch wenn es wahr wäre, daß Vasari's Auffassung der Statuen von derjenigen abwiche, welche man nach den historischen Nachrichten über die Prinzen, als die von Michelangelo beabsichtigte annehmen müßte, würde daraus noch nicht folgern, daß Vasari's Angabe der Namen irrig sei. Die Erklärung und Deutung der Statuen ist eine feine und schwierige Aufgabe, bei der eine Vielheit der Meinungen nicht zu vermeiden ist; die Namen der übrigens unverkennbar bezeichneten Statuen aber waren Gegenstand eines einfachen Zeugnisses und leicht zu berichtigen. Es ist daher sehr begreiflich, daß auch die, welche mit jener Deutung nicht zufrieden waren, sich nicht zu einem ästhetischen Streite veranlaßt fanden, während sie die Berichtigung der Namen, wenn dabei ein Irrthum untergelaufen wäre, nicht unterlassen haben würden.

Michelangelo würde vielleicht unseren Streit belächeln; ihm kam es wohl hauptsächlich auf den pikanten Gegensatz jener beiden Statuen an, den sie haben, wie man sie auch deuten mag. Schon die Darstellung der Nacht und des Tages, der Dämmerung und des Morgens, welche er diesen Gräbern beigab, und ebenso die Statuen am Grabe Julius II. beweisen, daß ihm mehr an allgemeinen, poetischen Gedanken, als an historischen Beziehungen lag. Noch weniger hatte Vasari dafür Sinn; Arme und Beine, ja selbst der Harnisch interessirten ihn mehr als historische Richtigkeit. Und mit ihm würden die meisten von denen übereinstimmen, welche in den dazwischen liegenden Jahrhunderten sich für den „Pensiero“ und sein heiteres Gegenbild begeistert haben. Man suchte und liebte die Anregung durch schöne, bedeutungsvolle Formen, ohne sich diesen Genuß durch die Frage zu verkümmern, wodurch der Künstler berechtigt worden, diese gerade hier zu geben. Auch unter den Lesern d. Bl. werden manche es ziemlich gleichgiltig finden, wie man jene Statuen nenne. Die Kunstgeschichte kann sich indessen nicht so verhalten. Sie ist ohnehin schon mit so vielen Unsicherheiten behaftet, daß sie sich nicht eine neue, wie ich glaube, ohne Grund, aufbürden lassen darf. Sie muß vor Allem aber auch sich einer Behandlungsweise erwehren, welche die glaubhaftesten Nachrichten nicht achtend, sich in freien Hypothesen ergeht.

Der Pariser Salon von 1865.

(Fortsetzung.)

Breton und Brion. — Die Deutschen in Paris. — Thiermalerei. — Das eigentliche Genre.

Kehren wir jetzt in heimischere Gegenden zurück! Hier weiß J. Adolph Breton in seinem „Feierabend“ einen Ton anzuschlagen, der in alle Herzen dringt. In den letzten Strahlen der scheidenden Sonne, während schon die langen Schatten über die frischgemähte Wiese sich hinstrecken und das Gefühl der thauigen Kühle erwecken, ruhen zwei Arbeiterinnen, auf ihre Rechen gestützt, während zwei andere sich zum Aufbruch rüsten, eine Mutter ihr Kind säugt, ein junges Mädchen sich schon dem süßen Schlummer überläßt. Weihevoll, einfach und wahr ist das Bild in der Empfindung wie in der Ausführung. Und zur Ehre der menschlichen Natur und zur Steuer der Wahrheit jener Natur, jener Wahrheit, die ihre Stimme auch in dem Großstädter vernehmen läßt und die alle Verschrobenheit des modernen Lebens nicht zu ersticken vermag; zur Schande aber derer, von denen die Eingangs erwähnten griesgrämig wegwerfenden Urtheile ausgingen, sei es gesagt: während der ganzen Dauer der Ausstellung stand ich nicht einmal vor dem

Bilde, ohne von Einzelnen und von ganzen Gesellschaften die Aeußerungen der lebhaftesten Bewunderung nicht nur, sondern die Ansicht zu vernehmen, Breton's „Feierabend" sei die Perle der ganzen Ausstellung, und er habe die große Ehrenmedaille verdient! Auch sein junges Mädchen, das dem Großvater vorliest, wiewohl den „Feierabend" nicht erreichend, ist ein des Meisters würdiges Werk. — Von Breton läßt sich nicht trennen Gust. Brion, dessen „Pilger vom Ottilienberge" von 1863 noch in jedermanns Erinnerung sind. Er ist mehr Virtuose des Pinsels als Breton. Seine Farbe ist so unübertrefflich schön, kräftig und gefällig, daß sie schon für sich gleichsam Geltung anspricht und den heftig Vorübereilenden bannt. Sein „Dreikönigstag im Elsaß" ist eine liebenswürdige und vortreffliche Komposition. Nur störten mich jedesmal, wenn ich den Jungen mit ihren Goldpapierkronen und den flimmenden Sternen hinter die rußige Schminke sah, die untereinander zu ähnlichen aristokratischen Typen und die glatten Gesichter dieser Bauernkinder.

In dieser Richtung stößt uns weiter nichts Bemerkenswerthes auf. Zwar ließe sich hier das eigentliche Genre anknüpfen, allein es drängt mich, sobald als möglich bei einigen Bildern anzugelangen, die der deutschen Kunst Ehre machen, wiewohl die Franzosen sich schmeicheln, daß die betreffenden Künstler, die seit Jahren in Paris leben, ihr Bestes diesem Aufenthalte danken. Ganz anders freilich die Landsleute des einen Künstlers, welche, statt sich Glück zu wünschen zu dem außerordentlichen, aber wohlverdienten Ruf, den einer der Ihrigen zu erlangen gewußt hat, die Köpfe zusammenstecken und die Nasen rümpfen: „Der kleine Schreyer, der mit mir in die Schule gegangen ist?" — von Adolph Schreyer aus Frankfurt a./M. handelt es sich nämlich, — „nun, was kann denn aus dem Großes geworden sein! ein Bischen zeichnen hat er gelernt, das wissen wir schon lange", u. s. w., damit ja das alte Wort wahr bleibe: nemo propheta in patria. Ad. Schreyer ist durch sein vor zwei Jahren ausgestelltes vortreffliches Bild des bei Temeswar verwundeten Prinzen von Taxis, 1858 gemalt, zu schneller Anerkennung gekommen und mit Aufträgen überhäuft worden. Es ist ihm prophezeit worden, daß diese massenhaften Bestellungen ihm zum Verderben gereichen würden. Bis jetzt aber hat er das Gegentheil bewiesen. Auf seine Kosakenpferde im Schneegestöber (1864), allerdings etwas zu skizzenhaft behandelt, folgte dieses Jahr sein „Angriff der Artillerie der kaiserlichen Garde in der Krim, am 16. August 1855", in welchem Schreyer seine Meisterschaft auf's glänzendste bewährt. Es ist nur eine Episode, die er uns in beinahe lebensgroßen Figuren vorführt. In heftiger Schwenkung von rechts nach links wird ein Stück Belagerungsgeschütz, mit sechs starken Rossen bespannt, im stärksten Galopp, trotz der holperigen Wege, dem Feind entgegengeführt. Eine Bombe fällt mitten in das Gespann hinein. Der Sattelgaul bäumt sich und verwickelt sich in die Stränge. Sein Führer, tödtlich getroffen, ist im Begriff zu Boden zu sinken. Jenseits dieser Gruppe ein Offizier zu Pferd, mit energischer Bewegung die Mannschaft anfeuernd. In der rechten Ecke des Bildes sieht man das Gespann des zweiten Stücks Geschütz nachstürzen. Die Pferde erscheinen in kühnen Verkürzungen. Es ist nicht möglich, mehr Leben und Bewegung, mehr Anschaulichkeit und dramatisches Interesse in eine augenblickliche Handlung zu bringen, als Schreyer hier gethan. Dabei sind alle seine Bewegungen untadelhaft und von ergreifender Wahrheit, die Zeichnung seiner Pferde ist vollkommen und was seinen Bildern den ungemeinen Reiz verleiht, ist die prachtvoll gesättigte, helle und glänzende Färbung, der fette Auftrag, die kecke und kräftige Behandlung. Ueberall tritt das malerische Element zu Tage. Seine Luft, von Pulverrauch verdunkelt, ist unnachahmlich fein gestimmt, und trotz dieser Verdüsterung kommt links ein Stückchen Himmel und Ferne, hell, leuchtend und von der pikantesten Wirkung zum Vorschein. Cabanel's Kaiser, der zu seinem Unglück nicht fern von diesem Bilde hängt, wird mit seinem trüben Hintergrunde von Schreyer's Palette, die keinerlei falsche Konvention kennt, vollständig todt gemacht. L. Flameng hat in einer gelungenen Radirung Schreyer's Bild wiedergegeben (Gazette des Beaux-Arts, Juillet, p. 6.)

Der zweite Künstler, den ich jetzt im Auge habe und den ich — im Vorübergehen sei es gesagt, — so wenig wie den ersten, jemals, meines Wissens wenigstens, gesehen habe, ist der Holsteiner A. F. A. Schenck, welcher voriges Jahr mit einem Bilde bedeutenden Umfanges, einer ruhenden Schafheerde, zum erstenmale vor die Augen des Pariser Publikums getreten ist. Dieses Jahr hat Schenck unter dem Titel: „Das Erwachen" ein Seitenstück jenes ersten Bildes ausgestellt. An dem felsigen Ufer des Meeres, unter der Obhut eines graubärtigen Schäfers, der sich an einem angezündeten Triftfeuer wärmt, hat eine Herde Schafe die Nacht zugebracht. Der neuerwachende Tag ruft Alt und Jung aus dem sanften Schlummer. Die einen liegen noch, die

anderen stehen und recken schnuppernd die Hälse der über das Meer herwehenden frischen Morgenluft entgegen. Die Lämmer schmiegen sich mit rührendem, fast zu menschlichem Ausdrucke an die Mütter an. Mit dieser Bemerkung ist aber auch der Tadel erschöpft, und es bleibt uns nur zu loben übrig. Das Ganze ist vortrefflich gedacht, die Zeichnung ist von ungemeiner Schärfe. die Ausführung höchst elegant, Himmel und Ferne von größter Feinheit des Tones: ein unwiderstehlicher Zauber der Poesie, der jeder Beschreibung und Zergliederung sich entzieht, duftet uns aus dem Bilde entgegen. „So spricht ein Geist zum andern Geist", und wäre es auch durch das Medium einer Heerde blöckender Schafe. In einem zweiten Bilde führt uns Schenck fünfzehn lebensgroße Hammelsköpfe vor, ausgedroschenes Stroh knuspernd. Es ist eine meisterhafte Studie, anziehend durch die anspruchslose Naturwahrheit.

Troyon ist todt; Rosa Bonheur hat seit mehreren Jahren sich von den Ausstellungen zurückgezogen. R. Brascassat ist längst vom Schauplatze abgetreten. So stehen in der Thiermalerei die Deutschen und Schweizer, die rüstige Kräfte in's Feld zu führen haben, obenan. Auch Alb. Brendel aus Berlin hat sich seit Jahren hier zu Lande einen ehrenvollen Namen gemacht. Brendel begnügt sich nicht damit, den Charakter der Thiere gründlich zu kennen; er erzählt gern einen Vorfall und zwar mit Laune und einer fast pantagruelischen Ader. Ich glaube, daß man auch ihm Zeichnungen zu Reineke Fuchs anvertrauen könnte. „In der Ebene" — so heißt sein Bild — pflügt ein Bauer neben einer weidenden Schafheerde. Da springt ein Hase auf und rennt mitten in die Heerde hinein, die ihm, instinktartig und ohne sich weiter stören zu lassen, eine Gasse öffnet. Der Bauer aber scheucht den Flüchtigen mit hellem Halloh und hetzt seine beiden Hunde auf ihn, die mit gewaltigen Sätzen von unnachahmlicher Wahrheit und entschieden komischer Wirkung sich an die Verfolgung des armen „Lampe" machen. Brendel's Färbung ist leider etwas eintönig, gelb und schwer. — Der treffliche Rud. Koller hat sein in Deutschland schon bekanntes „Idyll aus dem Berner Oberland" und ein kleineres Bild: „Ufer des Züricher See's" ausgestellt, das uns weniger ansprechend, namentlich in den Schatten etwas dunkel, erscheinen wollte. — Des Neufchatelers Alb. de Meuron „Gemsjäger" und „Küche auf der Weide im Jura" gehören zu dem Besten in dieser Gattung. Endlich verdienen auch des Belgiers de Cock „Küche auf der Weide" ungetheiltes Lob.

Eine eigene Stelle nimmt der Wiener Otto v. Thoren ein, dessen nächtlicher Weile verübte „Pferde- und Ochsendiebstähle" in den ungarischen Ebenen ungemein viel Anerkennung gefunden haben.

Schließen wir nun hier die Meister des eigentlichen Genre's an, so nimmt unbedingt die erste Stelle ein der Waadtländer Benj. Vautier, dessen „Würtembergische Unterhändler und Bauern", dem Baseler Museum entnommen, von der schärfsten Beobachtung und gründlicher Durchbildung zeugen und sich in den Schranken einer rein künstlerischen Auffassung halten. Karl Lasch hat, wie voriges Jahr, einen ehrenvollen Erfolg erzielt. Des Schweden B. Nordenberg „Abgabe des Zehenten in Schonen (Schweden)" ist ein naiv aufgefaßtes Sittengemälde von etwas grauer, trockener Färbung. H. A. Dieffenbach's aus Wiesbaden „Weihnachtsfest" zeugt von lebhafter Einbildungskraft und einem großen Reichthum an launigen Motiven. Doch läuft der junge Künstler Gefahr, in Uebertreibung zu verfallen, in den Charakteren sowohl als in der Farbe. Daß ihm Knaus vor Augen schwebt, erkennt man namentlich in den Figuren des Mittelgrundes. Auch K. Hoff aus Mannheim hat in seinem „erzählenden Schäfer" Anklänge an Knaus. Das Bild ist aber breit und frei behandelt, und zeigt einen Fortschritt gegen den Winkeladvokaten vom vorigen Jahre. Der Winkeladvokat brachte in der Morny'schen Versteigerung 4600 Franken. K. Schlösser aus Darmstadt finde ich, aufrichtig gestanden, sehr manierirt in der Empfindung, schwach in der Zeichnung und unsauber in der Ausführung. Liebenswürdig dagegen, gesund und wahr, erschien mir A. Siegert's aus Neuwied „Klosterbruder, Almosen ertheilend." Wie treuherzig die beiden Kinder dreinschauen! — Dieses war der Antheil der Düsseldorfer, zu denen sich vielleicht noch zählen ließe G. Saal aus Coblenz, der seit Jahren in Paris lebt und in Mondlandschaften sowohl als in Darstellung nordischer Sommernächte seines Gleichen sucht, von einem geheimen Drange aber immer nach der gemüthlichen Seite des Schwarzwälder Bauernlebens hingezogen wird. In seinem „ersten Rausch" hat er sich selbst überboten, dennoch aber mit aller Mühe eine gewisse Befangenheit nicht überwinden können. Sein „Regentag in Lappland" dagegen ist ein höchst ansprechendes Naturbild von ergreifender Wahrheit.

In Frankreich werden Darstellungen aus dem Leben des Landmanns immer seltener; Guillemin, Fortin und Ed. Frère sind fast die einzigen, die mit

wirklicher Neigung die Sitten der Bretagne beobachten. Auch Adolph Leleux bleibt seinen großen Bauernversammlungen und Festen in der Bretagne getreu, nur werden seine Bilder immer wolliger und zerfahrener. — Der tüchtige J. F. Millet, welcher arbeitende Bauern im heroischen Style malt (vgl. den Salon von 1863), hat dieses Jahr nicht ausgestellt. — Armand Leleux, der Bruder, ist sich viel mehr gleich geblieben. Er hat seit einigen Jahren, bei oftmaligem Aufenthalt in Italien, die Sitten der Geistlichen und Klosterbrüder zum Gegenstande seiner malerischen Darstellungen gemacht. Weniger harmlos, dagegen launiger, nicht ohne einen Anflug von Ironie, und pikanter in der Ausführung sind des Hamburger Ferd. Heilbuth, der in Frankreich eingebürgert ist, Schilderungen aus dem Leben der höheren römischen Geistlichkeit, deren auch der heurige Salon zwei bringt, darunter die Absolution, die in S. Peter einer römischen Bauernfamilie vermittelst einer langen Ruthe ertheilt wird, so daß es wirklich den Anschein hat, als sollten diese Seelen im eigentlichen Sinne geangelt werden.

(Fortsetzung folgt.)

Die Prager Kunstausstellung von 1865.

(Fortsetzung.)

Die Landschaftsmaler.

Zum Landschaftsfache übergehend, gewahrten wir ebenfalls eine gewisse Gleichmäßigkeit, die aber minder auffiel, weil hier Werke von Bedeutung die allgemeine Fluth überragten und nebenbei auch manches Mittelgut als Lückenbüßer unterlief, was bei einer größeren Ausstellung fast nothwendig ist.

Obenan steht die in diesen Blättern mehrfach erwähnte „Römische Campagna" von Wilh. Schirmer, das letzte größere Bild des im besten Mannesalter dahingeschiedenen Meisters, eine herrliche, großartige Komposition. Obwohl wir die meisten Landschaften Schirmer's gesehen und von jeher mit seiner Richtung befreundet waren, möchten wir in Bezug auf Anordnung diesem Bilde die Palme zuerkennen. Das Werk ist durch und durch frisch und kräftig, nur die abgerissene Felsbank, welche den Vordergrund quer durchzieht, läßt einige scharf schwärzliche Töne gewahren, die man vielleicht als Folge der Krankheit, welche den Künstler schon damals befallen, bezeichnen könnte.

In anderer, aber nicht minder gelungener Weise behandelt Flamm die römische Landschaft, indem er uns auf die Abhänge bei Castel S. Gandolfo versetzt, wo der Blick weit hinaus über die Sümpfe bis an's Meer schweift. Eine drückende Schwüle lagert über der weiten Ebene, die kümmerliche Vegetation lechzt, und die wandernden Landleute haben sich aus Müdigkeit hinfallen lassen, wo sie gerade Platz fanden. Farbenschmelz und Gesammtwirkung, wodurch sich Flamm's Bilder so sehr auszeichnen, haben hier ihren Gipfelpunkt erreicht. Wie ganz verschieden, und doch wie verwandt mit diesen sonneverbrannten, südlichen Berghöhen sieht unsere nordische Haide aus, welche uns durch Valentin Ruths vor Augen geführt wird. Düsteres Gewölke, vom Sturm über langgezogene Sandhügel dahingefegt, zerstreute Felsblöcke, zwischen denen verkümmerte Birken hervorklimmen, Sand und Haidekraut, durchzogen von tiefen Regenfurchen, sind die Gegenstände, welche sich unserem Blicke darbieten und die uns in ihrer öden, trübseligen Erscheinung, vielleicht gerade durch diese, unwiderstehlich fesseln. Um das Bild solcher Unwohnlichkeit zu vollenden, jagen im Mittelgrunde ein paar Reiter auf scheuen Rossen dahin, um dem wüsten Aufenthalte so schnell wie möglich zu entfliehen.

An diese Werke reiht sich in ehrenvoller Weise eine Partie am Chiemsee von Boshardt an, eigentlich eine prachtvolle Baumgruppe von gediegenster Durchführung. Eduard Schleich hatte zwei Gewitterlandschaften, Haushofer einen Gebirgssee und Morgenstern eine Steinbruchpartie ausgestellt, Werke, welche der anerkannten Meister würdig sind, aber doch nur zu ihren Nebenarbeiten gehören. In ähnlicher Weise waren Langko, Ebert, Nowopacky, Joh. Mali, Karl Robbe, Wagner-Deines, Stademann, Rollmann, Bürkel, Seidl, Klein, Beckmann und Andere vertreten. Hervorzuheben sind: eine Waldpartie mit Rehen von Holzer, ein Alpensee von Beurlin und zwei allerliebste Gebirgsschluchten mit figürlicher Staffage von Spitzweg, der sich vom humoristischen Fache immer mehr abwendend, als sehr achtenswerthen Landschaftsmaler zu erkennen gibt. Heinrich Heinlein war wieder mit einem so glänzenden Gebirgsee hervorgetreten, daß die Gegner, welche ihn altersschwach nannten, ganz verblüfft drein schauten; in der That versteht Heinlein wie kein Zweiter das Licht zu konzentriren und durch schmelzende Töne zu bestechen.

Indem wir die Uebersicht der von auswärts eingegangenen Zusendungen schließen, wollen wir noch einen Rückblick auf Steffan's liebliches Alpenthal, wo zwischen einer Baumgruppe versteckt, ein Dörflein gar einladend winkt, dann auf Keßler's und Habenschaden's Waldpartien, Gude's Wasserfall und Albert Zimmermann's große Komposition, „Ansicht von Maria del Soccorso am Comersee" werfen, um doch einige Hauptbilder beigefügt zu haben, und nun den einheimischen Produktionen unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Da der vielverdiente Haushofer, dessen Schüler die meisten der jüngeren Landschaftsmaler Prags gewesen sind, bereits genannt worden, finden wir noch siebzehn Künstler und zwei Künstlerinnen verzeichnet, welche in Oel gemalte Landschaften ausgestellt haben, wahrlich keine unbedeutende Anzahl und darunter einige sehr tüchtige Kräfte.

Ruine Waldeck bei Horowitz von Kirnig ist eine große, fleißig und geistreich durchgeführte Landschaft, im Vordergrunde der von Bäumen und Gesträuchen überwucherten Burg, neben der man in's Thal hinabblickt; Luft, Perspektive und Detailzeichnung vortrefflich, das Format beinahe etwas zu groß. Eine im klassischen Styl gedachte, schön gezeichnete Gebirgspartie lieferte der bekannte Architekturmaler Würbs, der erst in neuerer Zeit sich auf Landschaftmalerei verlegt hat. Dieser Künstler hatte auch einen „Marktplatz zu Neiße" ausgestellt, eines der besten Architekturbilder. Mehrere tüchtige Gebirgslandschaften rührten von Leopold Stephan, einem sehr talentvollen, ehemaligen Schüler Haushofers her; besondere Anerkennung verdient eine reiche Komposition mit Uebersicht des schönen Waagthales in der Gegend von Trentschin. A. Wolf, dermalen in Elbogen, gab sorgfältig ausgeführte Waldpartien, die jedoch allzu ängstlich aussehen; in ähnlicher Weise, doch etwas freier bewegt sich Berka, dessen Schloß Konopischt recht tüchtige Studien erkennen läßt; Friedrich Wachsmann bot eine fleißig durchgearbeitete Schneelandschaft, Ad. Christof einen hübschen Thalgrund, Piepenhagen ein verdienstvolles, frei vorgetragenes Bildchen und Guido Manes, einer unserer vortrefflichsten Genremaler, die Gegend von Groß Skal im Nordosten Böhmens. Bubak, der sich gerne in großen Formaten ergeht, führte uns diesmal in die Gefilde der böhmischen Iser, ein an Schönheiten und originellen Partien reiches Flußthal; seine Landschaft zeichnet sich durch stattliche Anordnung aus, läßt aber einen trockenen, etwas kalten Ton vorherrschen. Als zwei sehr liebenswürdige, geistig verwandte Künstler sind Hawranek und Wenzel Kraupa anzuführen, welche beide Herbstlandschaften von wunderbarer Vollendung exponirt haben; Hawranek ein altböhmisches Bauerngehöfte im Thalgrunde, mit außerordentlicher Liebe und fabelhaftem Fleiße durchgebildet; Kraupa einen Eichenwald mit Durchsicht auf eine Brücke, ebenfalls sehr gediegen. Joh. Kautzky, dermalen in Wien, aber der Prager Schule angehörend, stellte eine Ansicht seiner Vaterstadt Prag aus, mit der etwas verschleierten Sonne am abendlichen Himmel, eine kühne und nicht mißlungene Auffassung, welche jedoch mehr ansprechen würde, wäre die Staffage nicht zu modern und dadurch störend.

Von den Werken der beiden Landschaftsmalerinnen Angelika Neumann und Charlotte Weyrotter, welche beide anerkennenswerthe Vorstudien gemacht haben, fühlen wir uns besonders durch die Gebirgslandschaft der letztgenannten Dame angezogen; richtige Wahl des Standpunktes, schöne Zeichnung und Färbung vereinigen sich zu einem recht wohlthuenden Ganzen.

Eine Erscheinung, die bisher hier noch nicht vorgekommen, verdient besonders erwähnt zu werden, nämlich die häufigen Darstellungen von Schneelandschaften und Mondscheinbildern; wir zählten von ersterer Sorte 18, von der anderen 17 Beiträge, während in den meisten Bildergalerien kaum auf 150 Werke je ein Mond- oder Schneestück entfällt.

(Schluß folgt.)

Kleine Chronik.

Im South-Kensington-Museum zu London fand am 13. d. unter dem Vorsitze von Lord Derby eine zahlreiche Versammlung von Edelleuten, Gentlemen und Künstlern statt, um einen von Lord Derby angeregten und vom Unterrichtsausschuß des geheimen Raths gebilligten Plan zur Veranstaltung einer National-Porträt-Ausstellung im Jahre 1866 zu besprechen. Wie der Präsident auseinandersetzte, sollen die Porträts nationaler Berühmtheiten in chronologischer Ordnung, von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts angefangen bis auf unsere Zeit, ausgestellt werden; so daß der Beschauer den Herrscher Englands aus jeder Periode, umgeben von seinen größten englischen Zeitgenossen, Staatsmännern, See- und Landhelden, Gelehrten, Dichtern und Künstlern, vor Augen bekäme. Die Ausstellung soll vier oder fünf Monate, etwa von April bis August dauern. Eine Anzahl Aristokraten hat sich schon bereit erklärt, ihre Holbein's, van Dyck's, Lely's, Gainsborough's u. s. w. auf vier, fünf Monate herzuleihen, und die Königin hat durch General Grey erklären lassen, daß sie

das Unternehmen auf das wärmste unterstützen, und zu dem Zwecke gern die Wände von Buckingham-Palace und theilweise auch die des Windsor-Schlosses auf einige Zeit ihres Schmuckes berauben will. Eine sehr ansehnliche Porträtsammlung befindet sich in der Amtswohnung des Premiers in Downing Street, aber man wußte nicht, ob Lord Palmerston es für gut finden werde, die heiligen Hallen, in denen ein gut Stück Geschichte gemacht wird, während der Sessionszeit zu entblößen. Lord Derby selbst gestand (unter allgemeiner Heiterkeit), daß er an Lord Palmerston's Stelle sich lange besinnen würde. Hr. John Murray (der bekannte Verleger) hat die Porträts einer ganzen Gruppe berühmter Schriftsteller versprochen.

Der Ausschuß des Lutherdenkmal-Vereines in Worms hat seinen siebenten und achten Jahresbericht veröffentlicht. Um zunächst von den plastischen Arbeiten zu sprechen, so sind bekanntlich die Figuren Luther's und Wiklef's noch aus Rietschel's Hand hervorgegangen. Ferner waren der Huß von A. Kietz und der Savonarola von Donndorf in Dresden schon vor zwei Jahren vollendet. Seitdem sind von den vier großen Eckfiguren drei, nämlich Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, Landgraf Philipp der Großmüthige von Hessen und Reuchlin, sowie die 34 Städtewappen und die 8 Porträtmedaillons der Kurfürsten Johann und Johann Friedrich von Sachsen, Zwingli und Calvin, Jonas und Bugenhagen, Hutten und Sickingen zu Ende gebracht und in die Gießerei Lauchhammer abgeliefert worden. Die Städtewappen und die Statuen von Luther, Wiklef, Huß und Savonarola sind bereits im Guß fertig. Ebenso hat man vor einiger Zeit auch die Granitarbeiten des architektonischen Theiles zu Ende geführt. Der Unterbau nimmt eine Fläche von 45 Quadratfuß ein. Zu dem Ganzen wurden nicht weniger als 240 Werksteine, der größte von 150 Centner Gewicht, verwendet.

Die Ausgrabungen in Ostia haben neuerdings verschiedene merkwürdige Freskogemälde zu Tage gefördert, von denen einige sehr wohl erhalten sind, so daß sie mittelst eines kunstreichen Verfahrens von den Wänden auf Leinwand übertragen werden konnten. Eines derselben stellt eine Hafenscene dar.

Ein Bild Luca Signorelli's, antike Gottheiten darstellend, welches der Künstler im Auftrage Lorenzo's de' Medici malte und das Vasari für verloren hielt, soll vor Kurzem in Turin auf dem Boden eines Palastes wieder aufgefunden worden sein.

Lokales.

Aus Rahl's Testament werden folgende Bestimmungen mitgetheilt, welche zeigen, wie sehr auch dem sterbenden Künstler noch das Wohl der Kunst am Herzen lag. An Legaten sind ausgesetzt: dem Freunde Rahl's, dem Kupferstecher Christian Mayer eine Summe von 600 fl. zu einer Reise nach München und Venedig; den Schülern und Gehilfen des Meisters, HH. Eduard Bitterlich und Christian Griepenkerl je 500 fl., und soll außerdem jeder derselben berechtigt sein, sich je 12 Blätter aus Rahl's Kupferstichsammlung zu wählen; ein Ring, das Geschenk des Großherzogs von Oldenburg, dem Neffen Rahl's, Wilhelm Watzal; ein anderer Ring, Ehrengabe der Erzherzogin Henriette, wird sammt Rahl's beiden Sackuhren einem anderen Neffen, Julius Saazer, vermacht. Die Porträts von Künstlern, Dichtern und Gelehrten sollen dem deutschen Hochstifte gehören, desgleichen die kleinen Kartons zu dem griechischen Friese; das Oelgemälde: „die Stärke", zur Erinnerung an den Aufenthalt des Künstlers daselbst, dem Kieler Museum. Die ersten Zeichnungen der Entwürfe für das Arsenal sind Eigenthum des Hrn. Architekten Theophil Hansen, die zweiten verbleiben der Akademie der bildenden Künste. Ebenso die sämmtlichen Venetianer Kopien; dem Hrn. Theophil Hansen und Notar Dr. August Bach je eine Oelskizze, nach deren freier Wahl, dem letzteren auch noch der Studienkopf, „die Venetianerin" betitelt. Seine Bibliothek wird der Künstlergenossenschaft mit der Bedingung hinterlassen, daß dieselbe jedem Künstler zugängig bleibe und für den Fall der Auflösung der Gesellschaft einem anderen ähnlichen Institute zu künstlerischen Zwecken überantwortet werde. Die Kartons: „die vier Elemente" werden dem Augusteum zu Oldenburg vermacht. Die weiteren Legate sind rein privater Natur. Zu erwähnen ist noch, daß im Testamente ausdrücklich bemerkt ist, auf das Honorar für vier große Oelgemälde sammt Fries, Eigenthum des Hrn. Baron Sina, sei ein Rest von 3000 fl. rückständig, sowie, daß der Verstorbene als Entschädigung für die zum Opernhause gemachten und theilweise genehmigten Entwürfe die erste Zahlung von 4000 fl. zu fordern habe. Diese Beträge fallen den Universal-Erben, den Kindern der beiden Schwestern des Verblichenen, der Frau Marie Saazer und Anna Watzal zu. Dr. August Bach ist zum Verlassenschaftspfleger und Testaments-Vollstrecker ernannt. Das Testament ist vom 28. v. M. datirt und wurde am 11. d. M. publizirt.

Neubauten. Die Baulust der Privatleute ist neuerdings in rapider Abnahme begriffen und es scheint, daß der Ausbau der Stadt, wie dies übrigens kaltblütige Leute schon im Jahre 1857 vorausgesagt, auf eine Generation hinaus ein Bruchstück bleiben wird. Aus einem uns vorliegenden Ausweise ersehen wir, daß während im Jahre 1863 die Zahl der Neubauten 168 betrug, diese im Jahre 1864 auf 136 fiel, und im Stadterweiterungsrayon nur 13 Neubauten in Angriff genommen wurden. Mit der großen Zahl der unverbauten Räume stehen aber auch die Geldkräfte des Stadterweiterungsfonds in einem bestimmten Verhältnisse, und es schwinden die Aussichten, daß von den Millionen, welche das neue Opernhaus verschlingt, noch für andere monumentale Bauten, wie für die Museen, Bibliotheken und andere, allerdings mehr für die Bildung als für das Vergnügen bestimmte Gebäude das Geld erübrigt werden wird.

Briefkasten der Redaktion: 15.—21. Juli: ομ in Paris: und e. l. hier: Erhalten. — W. hier: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 30. Vierter Jahrgang.

Recensionen
und
Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 29. Juli 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1 — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Komposition der Niobe-Gruppe.

Sendschreiben von K. B. Stark an C. v. Lützow.

Geehrter Herr und Freund!

Die von Ihnen mitgeleiteten „Recensionen“ haben in einer Reihe von Nummern dieses Jahrganges (6, 8, 9, 11, 13) eine ausführliche Besprechung der die Niobegruppe besonders betreffenden Theile meines Buches über Niobe und die Niobiden aus der Feder des Hrn. Dr. Bruno Meyer in Berlin gebracht. Ich kann es zunächst nur dankbar anerkennen, daß diesem Gegenstand aus der antiken Kunst und zwar angeknüpft an eine Untersuchung von mir in Ihrem, doch in erster Linie dem heutigen Kunstleben zugewendeten, geschätzten Blatte ein so stattlicher Raum zur Besprechung verstattet war. Und ebenso kann ich mich nur freuen, wenn das fragliche Buch eine fruchtbare Anregung zu erneuten kritischen Studien über den Gegenstand gegeben hat und fortwährend gibt. Hr. Bruno Meyer hat im vorigen August eine Doktor-Dissertation „de Niobidarum compositione“ mit wesentlich gleichem Inhalte in einem allerdings mir bisher nur aus medizinischen Dissertationen bekannten Latein veröffentlicht und er verweist uns auf „sehr ausführliche“ Anmerkungen über einzelne Statuen der Gruppe, sowie auf manches Andere in einer noch in Aussicht stehenden größeren Arbeit.

Es war meine Absicht, erst einige Zeit nach dem Erscheinen meines den Gegenstand wenigstens umfassend behandelnden Werkes ruhig vorübergehen zu lassen und dann die zahlreichen dankenswerthen Bereicherungen des Stoffes, die bereits auf Grundlage desselben mir von Rom, Paris, London, Petersburg u. s. w. dargeboten wurden, die kritischen Besprechungen der aufgestellten Ansichten und die etwa auftretenden neuen Meinungen zusammenfassend vorzuführen. Ich hoffe besonders noch von Künstlern über praktische Versuche, wie ich sie selbst so sehr gewünscht habe, mit der Zeit Kunde zu erhalten. Jedoch die Art und Weise, in welcher die Meyer'schen Aufsätze gehalten sind, die Aussicht, mit dem Verfasser derselben auch noch später auf diesem Gebiete zusammenzutreffen und der Leserkreis Ihres geschätzten Blattes, dem die Lektüre des Buches und die Kenntnißnahme der Besprechungen in den archäologischen und philologischen Fachzeitschriften vielleicht ferner liegt, alles dies nöthigt mich, hier in diesen Blättern Einiges zu erwidern, jedoch so kurz und gedrängt als möglich.

Zunächst erlauben Sie mir zum Erweise, wie wahr der Satz des Verfassers sei: „Dieser Hypothese fehlt nicht mehr als Alles, um auch nur die spärlichste Anerkennung zu finden,“ eine Stelle aus der soeben in dem „Compte rendu“ der archäologischen Kommission zu St. Petersburg veröffentlichten Arbeit von L. Stephani, dessen Sie in einer Anmerkung bereits gedachten, über die wichtigen Niobidenfunde von Kertsch, hier herzusetzen: „Ich würde etwas sehr Ueberflüssiges thun, wenn ich auf die weiteren Fragen näher eingehen wollte, welche sich an die uns hier in einem schönen Kunstwerke von Neuem vor Augen tretende Niobesage und deren Darstellung von Seiten der alten Kunst zunächst anschließen, da dieselben erst vor Kurzem in der mehrfach erwähnten vortrefflichen Schrift Stark's eine so eingehende und so überaus umsichtige Behandlung gefunden haben. Doch will ich nicht unterlassen, meine beson-

dere Freude darüber auszusprechen, daß hiebei die Meinung einiger Gelehrten, die Florentiner Statuenreihe und ihr griechisches Vorbild seien bestimmt gewesen, einen Giebel als Gruppe zu füllen, mit Entschiedenheit zurückgewiesen worden ist. Zur weiteren Bestätigung der Meinung Stark's, daß die Statuen jener Komposition vielmehr bestimmt waren, zwischen den Säulen eines Tempels oder einer anderen Säulenhalle aufgestellt zu werden, würde sich bei einer umfassenden Entwickelung der Gesetze der Gruppirung überhaupt und namentlich der von der griechischen Kunst in dieser Beziehung befolgten Gewohnheiten wohl noch Einiges hinzufügen lassen."

Gehen wir nun zum materiellen Theile der Meyer'schen Kritik und seiner eigenen etwaigen Ansichten über.

1. Es ist von vornherein eine falsche, durch die Einleitung, wie durch den Gang des ganzen Buches widerlegte Behauptung, daß „die Gruppirung der Niobiden in Florenz der Ausgangs- und der Zielpunkt der ganzen Arbeit war" (Nr. 8, S. 57 b und schon Nr. 6, S. 42 a). Diese Frage mag den Hrn. Recensenten allein oder wesentlich darin interessirt haben, für den Verfasser war es schon in dem kunstwissenschaftlichen Theile darum zu thun, gerade diese einseitig hervorgehobene Frage in ihre Grenzen zurückzuweisen, gegenüber der Gesammtfülle künstlerischer Darstellung der Niobesage und weiter die künstlerische Durchbildung unterzuordnen dem Gesichtspunkt einer Gesammtgeschichte des Niobemythus im Hellenenthum und seines fortrückenden Einflusses auch auf die moderne Welt; das haben andere Recensenten, z. B. Ernst Curtius, vollkommen erkannt, und es fällt subjektiv für den Verfasser, vielleicht auch objektiv, wie dies z. B. Stephani, Benfey u. A. mir aussprachen, das Hauptgewicht auf das mythologische und religionsgeschichtliche Endresultat. Es liegt freilich jene Eine Frage nach der Gruppirung der Florentiner Statuen an der großen Heerstraße unserer gewöhnlichen Kunstgeschichte, aber es ist damit in unserem Gedankenkreis nur ein Segment, nicht die Peripherie eines Kreises bezeichnet. Und ich glaube allerdings, dem Leserkreise Ihrer Blätter galt es gerade hier die Bedeutung der Kunstidee nahezubringen, auch auf die sonst überall vernachlässigte Wechselbeziehung moderner Kunst und antiker, moderner wissenschaftlicher Gedankenkreise und praktischer Kunst hinzuweisen, wie sie hier aufgezeigt sind.

2. Unter den wenigen nicht nur referirenden Bemerkungen des Recensenten auf S. 42—44 möchte ich nur zwei berühren. Sein Zweifel, in der herrlichen Gestalt auf dem Chalcedon der Wiener Sammlung eine Niobide zu sehen, wird wohl jetzt schwinden, wenn er damit die Terracotta-Figur bei Stephani (Taf. IV, 1) vergleicht. Was meine Ansicht über das Nichtvorhandensein einer liegenden Tochter unter den Statuen auf S. 309 betrifft, so gründet sie sich auf eine sehr umfassende Denkmälervergleichung und die Thatsache außerordentlicher Seltenheit in Statuen und Reliefdarstellungen. Was nützen uns dagegen die Worte: „Auch die Gründe — halten den geringsten Versuch, sie abgesehen von ihrer Zuversichtlichkeit und Phrasenhaftigkeit ihrem wirklichen Inhalt und Gewicht nach zu würdigen, nicht aus?" Auf welcher Seite ist da die Phrase?

3. Gehen wir nun auf den „Kern- und Sternpunkt" des Hrn. Bruno Meyer direkt ein, auf die Komposition der Niobiden. Was ist da mein Weg der Untersuchung gewesen, und welchen stellt er mir entgegen? Ich habe zunächst literarische Nachricht und Florentiner Statuen ganz auseinander gehalten; ich habe die bei Plinius erwähnte Gruppe der Niobiden, bei der also Wanken herrschte zu Plinius' Zeit, ob Skopas, ob Praxiteles sie gefertigt, in einer auf S. 118—138 durchgeführten Untersuchung, die selbst dem Hrn. Recensenten „in manchen Punkten bewunderungswerth erschien", ohne alle und jede Beziehung zu den Florentiner Statuen nach ursprünglichem Bestimmungsort, nach Zeit und Gelegenheit der Versetzung, nach Oertlichkeit in Rom unterworfen; ich gehe dann etwa 100 Seiten weiter, in der Stufenfolge zu den statuarischen Ueberresten über und erhärte hier die Geschichte der Entdeckung der Florentiner Statuen, ihrer Vermehrung, weise die Fülle ihrer im Styl öfters vorzüglichen Wiederholungen mit Abweichungen nach; ich zeige die Unmöglichkeit, daß die Florentiner Statuen die Gruppe des Plinius selbst seien, daß sie nur die bis jetzt gekannte größte Auswahl aus einer Statuenreihe seien, von der einzelne Glieder wir jüngst aufgefunden haben (S. 223), ich zeige, daß allerdings alle nachweisbaren Niobiden, die weitaus zum größten Theil auf dem Boden von Rom gefunden sind, eine Verwandtschaft in Beziehung zu Einem, nur vielfachst variirten Original offenbaren — und ich sage schließlich, wohl mit allen Kunsthistorikern, diese eine zu Grunde liegende Originalgruppe muß in Rom sich in der Kaiserzeit befunden haben und die einzig und allein uns aus dem ganzen Alterthum als berühmt bezeugte Niobidengruppe des Skopas oder Praxiteles im Tempel des Apollo

Sossianus gewesen sein. Wir würden diesen Schluß machen können, wenn wir auch von dem Style dieser Meister nichts wüßten und wenn nicht gerade die stylistische und überhaupt künstlerische Betrachtung jener Statuenreihe uns mit den durch literarische Zeugnisse sichergestellten gemeinsamen Grundzügen der Kunst jener Meister so bedeutsam zusammenträfe. Ich gehe dann weiter, nicht von einem willkürlich angenommenen Schema aus, auch nicht von der für das Sarpedonium zu Seleukeia den ursprünglichen Aufstellungsort jener Plinianischen Gruppe wahrscheinlichsten architektonischen Einordnung, sondern von den wenigen sicherstehenden Statuen der Florentiner Gruppe, der inneren Verwandtschaft und Abstufung der künstlerischen Motive folgend, sowie im Hinblick auf alle anderen von mir vorher betrachteten zusammenhängenden Niobidendarstellungen und auf die bereits behandelte literarische Auffassung der Katastrophe und der einzelnen Personen, und gelange so zu einem annähernd festen Urtheil über die in Rom einst im Originale vereint gewesenen Niobidenstatuen. Und nachdem dies geschehen, da setzt die Synthese ein und fragt: wie geordnet, in welcher Beziehung zur Architektur haben wir uns diese so fixirte Statuenreihe zu denken?

Und nun, was ist die Kritik und der Weg Hrn. Meyer's? Nach S. 42 ff. setzen sich bei mir, wie fast bei allen meinen Vorgängern gleich von vorn „die falschen Schlüsse über die uns erhaltene Niobegruppe an, indem erstlich zwar fast nirgends sicher und zuversichtlich ausgesprochen wird, daß des Plinius Gruppe und die Florentiner Statuen identisch sind, doch aber diese Identität bei allen weiteren Schlüssen vorausgesetzt wird, während uns diese Annahme mehr als zweifelhaft, ja wahrhaft unmöglich scheint" Wo sind von vornherein die falschen Schlüsse? Und wie entspricht der mir zugeschriebene Identitätsglaube meinen Untersuchungen? S. 58 wiederholt Hr. Meyer die Anklage mit den Worten: „Stark geht davon aus, daß die Niobegruppe von Plinius dem Skopas oder Praxiteles zugeschrieben wird. Was von dieser Grundlage der ganzen Beweisführung zu halten ist, haben wir bereits angedeutet." Man bemerke hier, wie flüchtig die Ausdrucksweise des Recensenten ist; denn schreibt denn Plinius die Niobegruppe einem der Meister zu oder thut dies die ganze kunstgebildete Welt seiner Zeitgenossen, in den Worten: „par haesitatio est" etc.? Und diesen einfachen Plinianischen Satz, auf dem unser Wissen einzig und allein über eine berühmte Statuengruppe des Alterthums der Art ruht, zum Ausgangspunkt zu nehmen, ist verkehrt und falsch! Denn der Verfasser will mir hoffentlich die kolossale Verdrehung aller Wahrheit nicht aufbürden, ich glaube, Plinius schreibe die Florentiner Statuen dem Skopas oder Praxiteles zu. Auf S. 84 hören wir wieder, „daß es mehr als zweifelhaft ist, ob unsere Gruppe einem dieser beiden Künstler mit Recht zugeschrieben werde, wenn wir auch selbst annehmen, daß sie ungefähr aus dieser Zeit herstammt." Nach S. 86 „wird es uns fast unmöglich, uns die Gruppe in so späte Zeit (d. h. in die des Skopas oder Praxiteles) hinabgerückt zu denken;" „uns scheint bis jetzt der Nachweis zu fehlen, daß man der zweiten athenischen Schule ein solches Werk seiner Auffassung und seiner Ausführung, seinem Gehalt und seiner Form nach auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit vindiciren könne". Das ist denn doch eine Vermengung aller sorgfältig zu scheidenden Fragen und ein aller gesunden historischen Kritik in's Gesicht schlagendes, herumtastendes Vermuthen! Also die Florentiner Statuen selbst zeugen auch der Form, auch der Ausführung nach direkt für eine griechische Schule, und zwar für eine Schule älter als Skopas und Praxiteles, oder wieder für eine Schule ungefähr in dieser Zeit, gehören also, wenn sie nicht in die peloponnesische versetzt werden sollen, den unmittelbaren Schülern des Phidias etwa an. Und also in Rom gab es zwei berühmte Gruppen der Niobiden, die eine, welche Plinius genau bezeichnet nach Ort und Urhebern, und die zweite des Hrn. Meyer, höchstens ein Menschenalter älter, von uns unbekannter Hand, aufgestellt irgendwo. Jene als berühmtes Werk nach Rom versetzte Gruppe hat keine kopirende, frei kopirende Thätigkeit erweckt, diese dagegen, unbekannter Herkunft, wie Autorschaft und Ausstellungsortes, ja unbekannter Existenz in staunenswerther Weise die Werkstätten der Bildhauer Roms beschäftigt und in einer Fülle von Wiederholungen, ja, wie es doch wohl scheinen muß, auch im Originale zu Florenz sich erhalten! Wie ganz anders begrenzt und auf bestimmte Vergleichung basirt ist jene von Winckelmann ausgesprochene, heute wohl kaum irgend getheilte Vermuthung, daß in einem Niobekopfe sich der Styl des Praxiteles bestimmt zu zeigen scheine, gegenüber dem überwiegenden Skopascharakter der Florentiner Gruppe! Für diese, also in rein idealer Luft schwebende, den Boden des historischen Zeugnisses nicht berührende Gruppe Meyer's sind natürlich alle Schemata, gewiß auch die Giebelgruppe möglich. Nun sollte man doch erwarten, daß das Schema durch eine genaue

kritische Sichtung des Statuenvorrathes, abweichend oder zustimmend zu meiner Sichtung begründet würde. Doch nein, nach S. 44 brauchen wir das glücklicherweise nicht: „Denn welche Statuen herangezogen werden müssen und wie viele etwa noch fehlen, um ein als nothwendig erkanntes Grundschema der Komposition auszufüllen, ist zunächst für uns ziemlich gleichgiltig, solange dieses Schema selbst noch streitig ist. Genug, daß wir wissen, eine ziemlich bedeutende Anzahl verschieden großer Statuen von kolossalem Maßstabe muß darin Platz finden." Also, wir können über den Pädagogen, über die stehende Tochter oder Trophos, über den stehenden Narciß, über die liegende Statue, über die sogenannte Psyche, über zwei, drei oder einen fliehenden Sohn, über die Gesammtzahl der Statuen gänzlich im Dunkel sein, und doch würde sich ein Schema, das der Giebelaufstellung, unabweisbar nothwendig darstellen!

(Schluß folgt.)

Die Prager Kunstausstellung von 1865.

(Schluß.)

Architekturen und Veduten. — Schlachtenbilder. — Thier- und Blumenstücke. — Aquarelle. — Architektonische Entwürfe. — Plastik. — Nachträge und Geschäftliches.

An Architekturen und Veduten besaß unsere Ausstellung viel Vorzügliches, sogar einige Werke, die man zu den vollendetsten Leistungen auf diesem Gebiete zählen darf, wie z. B. die Klosterkirche im Mondschein von Hermann Dyck. Der Beschauer sieht sich versetzt in die Seitenhalle einer großen frühgothischen, mit vielen Grabsteinen und Skulpturen ausgestatteten Kirche, welche von rückwärts her durch den Mond erleuchtet wird. Die kräftigen und doch schlank aufstrebenden Pfeiler mit den wechselvollen Durchsichten und der wohlangebrachte Mönchschor sind vortrefflich gezeichnet und echt malerisch durchgeführt. Nächst diesem hatte die Ausstellung nur noch ein Interieur aufzuweisen, eine effektvoll durchgeführte Partie aus der S. Markuskirche in Venedig. — Das „Ständchen" von Stange, und das Rathhaus zu Bingen von v. Wille, beinahe gleiches Format einhaltend und die gleiche Aufgabe behandelnd, schienen von einem und demselben Künstler herzurühren, dessen Absicht war, die Mond- und Flammenbeleuchtung in den verschiedensten Gegensätzen vorzuführen. Ueberall im Vordergrunde ein großes, mit Erkern versehenes alterthümliches Gebäude, in dessen Fenstern der Mond sich bricht; auf der Gasse hier ein Abendmarkt, dort ein Ständchen, figurenreiche Gruppen, die beim Scheine von Laternen und Fackeln durcheinander wogen und im Verein mit der allgemeinen Haltung einen zauberhaft schönen Anblick gewähren. Gelungene Veduten von Petzl, Vögler, Peters, Ludw. Hermann und Mali; verschiedene sonnen- und mondbeschienene Ansichten von Venedig, unter denen Eibner's Dogenpalast bei weitem die vorzüglichste Leistung, vervollständigten die Ausstellung auch in dieser Richtung, sowie endlich durch einige Arbeiten von Hardorff, Scherzer, Schotel und Schiffmann das Marinefach repräsentirt ward.

Schlachten und Kriegsscenen fanden sich bei weitem nicht so viele, wie nach einem ruhmvoll geschlossenen Feldzuge sich erwarten ließ; obenan stehen zwei lebendig und geistreich durchgeführte Scenen aus dem dänischen Kriege von Wilh. Richter, eine Patrouille und ein Bivouak darstellend. Die polnischen Insurgenten von Strzyowski machen im Bilde wenig Wirkung; in einer umfangreichen „Schlacht an der Katzbach" von Delfs, einem Gewirre von Pferdefüßen, Säbeln, Federbüschen mit einigen darunter befindlichen Gesichtern und obligaten Pulverdampfpartien mag sich zurecht finden, wer Lust hat; bei Mangel an Beleuchtung und Gruppirung vermögen wir weder Freund noch Feind zu unterscheiden.

Thiere aller Art, zahme und wilde, heimische und fremde, pflegen sich hier stets in großer Zahl einzufinden; diesmal manches Gute und sogar Einiges von künstlerischer Bedeutung. Das Fach bringt es mit sich, bald in das Genre oder in die Landschaft, bald in die Gebiete des Stillebens, der Schlachtenmalerei und sogar der Geschichte überzugreifen, so daß man die größte Mannigfaltigkeit gewahr wird. Eine Pferdeschwemme von Hermann Kauffmann in Hamburg zeichnete sich durch klares Tageslicht und freundliche Haltung aus; neben diesem eine tiefgrüne Schlucht mit Viehheerde von Steffan, der uns ungewiß läßt, ob er hier als Thier- oder Landschaftsmaler auftritt. Ebenso verhält es sich mit der ländlichen Scene von Nickol, einer prachtvollen Gruppe von spielenden Kindern, Schafen und Hühnern, und der „letzten Kuh" von Stella, einem etwas harten und tendenziösen, aber charaktervoll durchgeführten Genrebilde. Wildenten von Jutz, eine Kaninchenfamilie von Heimerdinger, ein Jagdhund, der einen todten

Fuchs bewacht, von Ludw. Voltz und eine Gruppe von Rehen von Ockert werden die Freunde des edlen Waidwerkes befriedigen; in noch höherem Grade vielleicht ein in Lebensgröße ausgeführter angeschossener Hirsch von Benno Adam, eine naturwahre Darstellung, die jedoch nur einen passionirten Jäger ansprechen kann, für andere Beschauer aber einen unheimlichen Anblick darbietet. Ein Fohlenhof von Emil Adam, eine Viehweide von Fried. Voltz, eine Heuernte von Bürkel, eine Gruppe von Kindern, die im Stalle mit Pferden spielen, von Reinhold Braun, eine Ziegenheerde von Braith und ein trefflich durchgeführter Schimmel von dem schon genannten Genremaler Guido Manes mögen diese Umschau beschließen, über die nur beizufügen bleibt, daß nicht ein einziges mittelmäßiges Stück darunter war. Auch einige Stilleben mit todtem Wild fehlten nicht, worunter sich Heimerdinger's Hasen, Geflügel und Gemüse besonders auszeichneten.

Lauer in Venedig hatte ein Blumen- und ein Fruchtstück, beide von höchster Vollendung eingesandt, Arnoldine Hobak ein Körbchen mit Erdbeeren, recht artig.

Von den anderweitigen Produktionen, Zeichnungen, Photographien und plastischen Werken war nur die Aquarellmalerei reichlich bedacht. Kartons und größere Entwürfe, von denen in früheren Jahren immer einige ausgestellt waren, fehlten diesmal gänzlich; dafür erschien eine ungewöhnliche Anzahl von Aquarellen, Ansichten und Trachtenbilder aus allen Enden der Welt zur Anschauung bringend. So viel des Erfreulichen aber geboten ward, drängte sich uns doch die Ueberzeugung auf, daß die deutschen Aquarellmaler sich angewöhnt haben, möglichst mit englischer Brille zu sehen, nämlich die moderne Bravour der Engländer, bei denen dieses Fach mit Vorliebe gepflegt wird, in auffallender Weise nachzuahmen. Daher sehen sich die von den verschiedensten Künstlern herrührenden Gemälde auch so ähnlich, als entstammten sie alle einer und derselben Hand. Sehr Anerkennenswerthes bot C. Reichardt in Venedig, ein ebenso gewandter Genre- wie Landschaftsmaler, der unter Anderem eine Partie von Venedig bei Sonnenuntergang und einen Fischerjungen ausgestellt hatte, welche beiden Bilder eigenthümliche Anschauung und vielseitige Kunstbildung verrathen. H. Braun aus Stuttgart bewährte in der „Schlacht von Oeversee" eine ungemeine Leichtigkeit, die an fabrikmäßigen Betrieb erinnert; Fanny Bauer in Dresden, Karl Köhler in Darmstadt und v. Riedmüller in Stuttgart gaben größtentheils italienische Studien, Karl Göbel aus Wien führte uns Serbier, Marokkaner und Spanier vor, der schon genannte Ockert Hunde und Füchse, und Schole aus Prag Blumen. Der Landschaftsmaler F. Wachsmann aus Prag, dessen Winterlandschaft angeführt worden, hatte einen in Aquarell gezeichneten Altar ausgestellt, das wunderlichste Durcheinander aus allen Formen und Baustylen, vom aegyptischen an bis zum neuen Münchener Zukunftsstyl.

Architektonische Entwürfe waren nur von Professor Grueber noch gegen den Schluß der Ausstellung eingesandt. Das Gebiet der Plastik war durch mehrere näher zu besprechende Werke vertreten. Der Kaiserpokal, ein im Reiche der Holzschnitzerei und Drehkunst Epoche machendes Gebilde von Joh. Rint aus Böhmen, dermalen in Linz wohnend, zeigt in seinem Bau die Hauptperiode der deutschen Kaisergeschichte von Karl dem Großen bis Rudolf von Habsburg. Das Ganze ist im reichsten spätgothischen Styl (dem sogenannten Tudorstyl) gehalten und mit solch wunderwürdigem Fleiße durchgeführt, daß man bei näherer Betrachtung schwindelig wird. Oben im Mittelpunkte des Deckels thront die Germania, umgeben von den Wappen der einzelnen Reichsländer; etwas unterhalb in einer Galerie die deutschen Glaubensapostel, die sich an den Sockel der Hauptfigur anlehnen, dazwischen Blumengewinde und luftige Ranken als Zeichen ihrer erfolgreichen Thätigkeit. An den Ecken des Gefäßes die allegorischen Gestalten von Ackerbau, Schiffahrt, Wissenschaft und Kunst, unter prachtvollen Baldachinen angebracht; zwischen diesen Scenen aus dem Leben der Kaiser Karl des Großen, Heinrich des Finklers, Friedrich Barbarossa's und Rudolf's von Habsburg. Der überaus reiche Fuß wird durch Wappenschilder, Flechtwerk und Blumen gebildet. Der ganze Bau sammt Deckel ist 21 Zoll hoch, im mittleren Durchschnitt gegen 7 Zoll weit und aus Buchsbaumholz geschnitzt. Dieses Prachtwerk wird ausgespielt und von dem Erlös der vierte Theil dem hiesigen Dombauverein zugewandt. Derselbe Künstler hat auch das Gefecht bei Oeversee sehr kunstreich als Relief in Buchsholz ausgeführt und die Statuette eines hl. Johannes des Täufers, bewegt sich aber mit weniger Glück bei Behandlung runder Figuren als im Relief.

Zwei Erzgüsse, ein Gemsjäger, der zum Sprunge ausholt, von Ferd. Miller in München, und ein Rübezahl von A. Wagner in Wien waren sehr willkommene Beisteuern; beide Werke kräftig und charakteristisch

behandelt, jedoch ohne feinere Durchbildung. Eine Caritas mit Kind von Czäpek in Prag, halblebensgroße Figur in Gyps, die Arbeit eines Schülers der hiesigen Akademie, läßt fleißige Studien erkennen und berechtigt zu schönen Hoffnungen.

Unter den gegen Schluß der Ausstellung eingetroffenen Nachträgen sind noch anzuführen: die Entwürfe zu Glasgemälden für die Arnostkapelle in Prag und zwei kleine Farbenzeichnungen aus der Legende des hl. Pasquale von Trenkwald, in streng kirchlicher Weise aufgefaßt; dann zehn Blätter Photographien nach Originalzeichnungen desselben Künstlers, Momente aus der Geschichte Deutschlands enthaltend. Da diese letztgenannten Zeichnungen einer umfassenden Illustration der deutschen Geschichte anzugehören scheinen, sei der Inhalt in Kürze angegeben: 1. Friedrich's II. des Hohenstaufen Alpenübergang nach Deutschland, 2. Isabella von England, Friedrich's II. Braut in Köln, 3. Friedrich's II. Einzug in Jerusalem, 4. Friedrich II. und Peter de Vineis, 5. Enzio im Gefängniß, 6. Rangstreit zwischen dem Erzbischof von Köln und dem Abt von Fulda, 7. Prinzessin Beatrix auf dem Fürstentag in Frankfurt, 8. Luther's Entführung auf die Wartburg, 9. Thomas Münzer vor der Schlacht bei Frankenhausen, 10. Gustav Adolf's Einzug in München. Wenn auch die Darstellungen noch unzusammenhängend sind, schimmert doch ein wohldurchdachter Plan hindurch, der ein in künstlerischer Beziehung schönes Ganzes in Aussicht stellt.

Zum Schluße haben wir noch die Photographien zweier zierlichen, vom Bildhauer Popp entworfenen und von Grohmann galvanisch in Silber ausgeführten Einbände von Diplomen und ein Bild von Till: „Die Stiftung Walther's von der Vogelweide" zu nennen. Letzteres wurde von dem Hrn. Fürsten v. Rohan erworben.*)

Ich wende mich jetzt zu der Uebersicht der geschäftlichen Verhältnisse. Es wurden im Ganzen 66 Kunstwerke angekauft, nämlich 46 vom Kunstverein für Böhmen und 20 von verschiedenen Privaten; drei Bilder, darunter die „Nordische Haide" von Ruths und der „Abend vor Christi Geburt" von Kiesel (beide in diesem Berichte angeführt) wurden für die vom Kunstverein gestiftete Galerie lebender Maler erworben, welche hiedurch sehr anerkennenswerthe Beiträge erhalten hat. Verausgabt wurden 14,525 fl., und zwar von Privaten 4467 fl., vom Kunstverein für Verloosungswerke 8498 fl. und für die drei Galeriebilder 1560 fl. Bemerkenswerth erscheint, daß die Zusendungen aus Düsseldorf und München seit einigen Jahren abnehmen, wogegen immer namhafte Beiträge aus Wien und Venedig eingehen. Die Betheiligung des Publikums in Beziehung auf den Ausstellungsbesuch steigerte sich ununterbrochen und es waren in der letzten Zeit die Säle fortwährend überfüllt, während man anfänglich eher eine gewisse Lauheit bemerken konnte.

Zum Schlusse können wir nicht verschweigen, daß mehrere Prager Künstler mit der Auswahl der vom Verein angekauften Gegenstände nicht einverstanden waren und in öffentlichen Blättern ihren Unmuth kundgaben. Bei dem öfters angedeuteten Umstande, daß außergewöhnlich viele, zwar treffliche, aber gleichartige Kunstwerke diesmal zur Ausstellung kamen, war natürlich auch die Auswahl ungemein schwer; indessen kann Referent mit bestem Gewissen bestätigen, daß bei weitem die Mehrzahl der erworbenen Kunstwerke des Ankaufes würdig sind und zu den besten unter den vorhandenen gehören. Einige Lückenbüßer sind unvermeidlich bei größeren Ankäufen, wie Jeder, der mit Ausstellungen zu thun hatte, zur Genüge weiß: die verfügbare Summe und die annähernd einzuhaltende Anzahl von Gewinnsten machen sich oft als eiserne Nothwendigkeit geltend und schreiben Gesetze vor, die der Enthusiast nicht kennt.

Der Rückblick auf die Ausstellung in ihrer Gesammtheit ist jedenfalls ein erfreulicher und zwar um so mehr, als sich die Künstler Oesterreich's in ehrenvoller Weise und bisher nicht gekannter Anzahl dabei betheiligt haben.

Korrespondenz-Nachrichten.

☐ Berlin. (Schiller-Denkmal. Rauch-Museum. Permanente Kunstausstellung.) Die idyllischen Zeiten sind längst vorüber, in welchen bei uns ein neues Drama, ein neuer Roman oder ein neues Werk der bildenden Kunst die Gemüther Monate lang in Erregung versetzte; das Jahr 1848 hat einen dicken Strich zwischen dem Damals und Jetzt gezogen. Berlin ist seitdem geworden, was es vorher nur hieß: eine große

*) Bei dieser Gelegenheit gestatten Sie mir folgende Berichtigung: Emil Lauffer, dessen Hussiten als halbhistorisches Bild angeführt wurden, zählt nicht zur eigentlichen Prager Schule, sondern gehört der von Ruben in Wien gebildeten Kunstschule an. Der Umstand, daß er seine Bildung von dem früheren Vorstande der Prager Akademie erhielt, und eine Namensverwechslung verursachten den Irrthum, diesen Künstler als Prager aufzuzählen.

Stadt und hat tausenderlei Interessen, bei denen für die obengenannten Dinge nur ein kleiner Theil der öffentlichen Aufmerksamkeit übrig bleibt. Bei unserem Schiller-Denkmale handelte es sich nun gar noch um ein bloßes Projekt, und um so weniger ist es zu verwundern, daß dasselbe im Laufe der Jahre geradezu zum Mythus geworden ist. Nur gelegentliche Notizen über den Fortgang der Arbeit, die in Zwischenräumen von Jahren zwischen anderen Tagesneuigkeiten in öffentlichen Blättern gegeben werden, Possenkouplets auf das nun schon sechs Jahre leer dastehende Gitter vor dem Schauspielhause über dem Grundsteine des Denkmals, und ähnliche Kundgebungen bewahren diesen Mythus vor gänzlichem Verduften. Vor einigen Wochen brachten die hiesigen Zeitungen die auch in die „Recensionen" übergegangene Nachricht, daß die magistratliche Kommission, welcher die Angelegenheit übergeben worden ist, die von Begas im Hilfsmodell vollendete Hauptfigur besichtigt, jedoch mancherlei Anstände dabei gefunden habe. Die Beseitigung dieser Anstände, da Stellung und Handlung dabei in Betracht kamen, bedingten nun nicht mehr und nicht weniger als den Entwurf einer ganz neuen Figur. Es ist nicht zu bezweifeln, daß nicht nur vom Standpunkte der Herren von der Kommission aus, sondern auch von dem eines wirklich gebildeten Schönheitssinnes sich das Eine und das Andere an der Figur anders wünschen ließ; aber gerade diese Stellung und diese Handlung, in welcher sich eine gewisse Ekstase, ein wirkliches dichterisches Feuer aussprach, bildeten die Vorzüge, welche der Begas'sche Entwurf vor denen aller seiner Mitbewerber in der Konkurrenz voraus hatte. Nun mag es noch andere Stellungen und Handlungen geben, durch welche dieselbe Wirkung sich erreichen ließe; aber die jetzt beanstandeten Seiten der Arbeit waren in der Skizze durch die Kommission gebilligt, und der Künstler hatte sich in dieser Beziehung ziemlich genau an die Skizze gehalten. Es ist ihm in dieser Weise viel Zeit und Mühe verloren gegangen, und wer weiß, ob nicht auch der rechte Geist zu einem bedeutenden Wurfe für seine zweite Figur. Dieselbe ist bereits ziemlich weit gediehen; da ein Künstler jedoch verlangen kann, daß sein Werk nicht vor der Vollendung beurtheilt werde, so halte ich eine weitere Besprechung hier für unzulässig. — Auch noch andere Denkmalprojekte, mit oder ohne Gitter über dem Grundsteine, geben von Zeit zu Zeit Veranlassung zu einigermaßen gereizten Anfragen, wiewohl mit Unrecht, da an dem einen fleißig gearbeitet wird, die anderen aber erst seit so Kurzem bestellt sind, daß sie angemessener Weise noch nicht aus dem Stadium der Vorbereitung heraus sein können. Zu dem Denkmale Stein's, welches Schievelbein übertragen ist, stehen im Modell vollendet da die Hauptfigur und zwei allegorische Figuren des Postaments; zu dem Denkmale Friedrich Wilhelm's III., bei Albert Wolff in Arbeit, ist die Reiterstatue ebenfalls im Modelle vollendet, und Einiges von dem sehr reichen Figurenschmuck am Postamente schon ziemlich weit vorgeschritten. — Binnen Kurzem wird Berlin um ein Museum, das des Schönen und Interessanten außerordentlich viel bietet, reicher sein. Die Bestimmungen über Rauch's hinterlassene Modelle haben endlich ihren langen Weg durch alle bureaukratischen Instanzen vollendet, und die für das Rauch-Museum bestimmten und hergerichteten Räume des Lagerhauses haben die Sammlung bereits aufgenommen. Die Werkstätten Rauch's in demselben Gebäude, einem alten churfürstlichen Schlosse, in welchem die Modelle bisher ohne rechte Ordnung aufbewahrt wurden, sind zu anderen Zwecken verwendet. Die Sammlung, obwohl ihr eine Anzahl Hauptwerke, wie die beiden Statuen Blücher's in Berlin und Breslau, die Francke's in Halle, und eine nicht zu berechnende Anzahl kleinerer Werke, namentlich Büsten, die in den Privatbesitz übergegangen sind, fehlen, ist so reichhaltig und bedeutend, daß sie unter die bedeutendsten Sehenswürdigkeiten Berlins zu rechnen ist. Schwer wird Einem beim Ueberblick dieses Reichthums die Vorstellung, daß dies Alles ein einziger Künstler, und noch dazu ein nichts weniger als leicht schaffender, hervorgebracht habe, auch selbst in Rücksicht genommen die Hilfe von Schülern und Arbeitern; denn Rauch gab so leicht kein Werk aus den Händen, dem er nicht durch wiederholtes Ueber- und Durcharbeiten in jeder Beziehung den Stempel seines eigenen Geistes aufgeprägt hätte. Seine ganze künstlerische Entwickelung liegt hier klar und übersichtlich vor Augen, in einzelnen Fällen kann man die lehrreiche Geschichte des Werkes durch mehrere Entwürfe bis zur letzten Gestaltung verfolgen. Von höchstem Interesse müssen die hier dicht vor den Augen stehenden und daher ins Detail zu studirenden Werke für den Bildhauer sein. — Auch eine große, den hiesigen Kunstverhältnissen angemessene permanente Ausstellung soll Berlin endlich erhalten. Ein Privatunternehmer hat dafür ein sehr geräumiges und glänzendes Lokal an der Schloßfreiheit eingerichtet. Unsere Künstler haben vor, und zwar schon seit Langem, eben eine solche Ausstellung in ihrem neu zu erbauenden Künstlerhause einzurichten, aber die Zeit, wo das neue Haus, nicht etwa vollendet, sondern nur angefangen sein wird, scheint noch weit entfernt zu sein. Das einzige derartige Institut war bisher die Sachse'sche Ausstellung in der Jägerstraße. Mit seiner allerdings vortrefflichen Einrichtung ist es jedoch überaus beschränkt im Raume und plastischen Werken durchaus unzugänglich. Unter den dort augenblicklich ausgestellten Gemälden thut sich am meisten hervor ein Werk von Ende in Wien: „Das Ei des Kolumbus", eine Darstellung nach der bekannten Anekdote aus dem Leben des großen Entdeckers. Mit wahrem Vergnügen erfüllt beim ersten Hinblick den Beschauer die stylistisch und koloristisch kraftvolle Wirkung der Malerei in den ziemlich lebensgroßen, jedoch meistens nicht in ganzer Figur sichtbaren Gestalten. Leider jedoch erhält dieser erste Eindruck keine rechte Unterstützung durch geistvolle Darstellung der Handlung und Individualisirung der Köpfe. In den Physiognomien, die des Kolumbus mit eingerechnet, ist das Pulsiren eines höheren Geisteslebens nicht stark genug ausgedrückt, etwa ausgenommen den Graukopf rechts vom Beschauer; auch die feiste Gestalt in der Mitte des Bildes würde von diesem Vorwurfe auszunehmen sein, wenn der Künstler in ihr eine gutmüthige Bornirtheit hat ausdrücken wollen. Ein tieferes Durchdenken des Stoffes würde den geistvoll malenden Künstler auch wohl auf eine geistvolle Gestaltung gebracht haben.

Kleine Chronik.

Archäologische Verloosung. In Athen hat sich eine Gesellschaft von Alterthumsfreunden oder, wie sie sich nennen, Archaiophilen gebildet, welche zur Vermehrung und Erhaltung der ausgegrabenen Kunstschätze des klassischen Griechenlands durch eine Loterie im großen Maßstabe Mittel herbeischaffen will. An der Spitze steht ein Komité, dem die HH. G. Stauros, Direktor der hellenischen Nationalbank, M. Renieri, G. A. Basili, E. Kéhaya, Beamte derselben Bank, sowie die HH. P. Kalliga und A. R. Rangabé, Professoren der Universität zu Athen, angehören. Es sollen 400,000 Loose zu je 3 Franken ausgegeben und so die Summe von 1,200,000 Fr. aufgebracht werden. Von dieser Summe wurden 250,000 Fr. für 400 Gewinnste (der Haupttreffer zu 100,000, zwei weitere zu 20,000 Fr. u. s. w.) bestimmt; der Rest soll, nach Abzug der Unkosten, auf Ausgrabungen, Einrichtung neuer Museen und Bereicherung der bestehenden Sammlungen verwendet werden. Die Ziehung findet am 13. November d. J. statt. Am Ende eines jeden Jahres wird das Komité über die Verwendung der Gelder und die Resultate der Arbeiten Rechenschaft ablegen. Die Gesellschaft rechnet auf eine zahlreiche Betheiligung der Kunst- und Alterthumsfreunde aller Länder. Dazu scheint es uns jedoch zunächst unumgänglich nöthig, daß bestimmte Agenturen für das Unternehmen in den europäischen Hauptstädten errichtet werden. Die uns vorliegende Aufforderung zur Betheiligung enthält nur die ganz allgemein gehaltene Notiz, daß die genannten Komité-Mitglieder in Athen zur Entgegennahme von Beiträgen (und Uebersendung der Loose?) bereit sind.

Einige Münchener Künstler haben sich mit dem Hofphotographen Albert dortselbst zu einem Unternehmen vereinigt, welches die Hauptscenen aus den Opern R. Wagner's in photographirten Kartons veranschaulichen soll.

Der Bau der preußischen Nationalgalerie ist nach Stüler's Tode der Leitung des Geh. Oberbaurathes Strack, jedenfalls dem feinsinnigsten und gediegensten unter Schinkel's noch lebenden Schülern, übertragen worden. Man will noch im Herbste dieses Jahres mit den Fundamenten beginnen. Der Baugrund, in der Nähe des neuen Museums, ist bereits erworben.

Lokales.

Börsengebäude. Wie bekannt, hat die Börsenkammer den Beschluß gefaßt, am Franz-Josephs-Quai und zwar auf dem Platze zwischen der Gonzaga-, der Salzthorgasse und dem Donaukanal ein architektonisch reich ausgestattetes Börsengebäude zu bauen. Sie hat jedoch, eben aus dem Grunde, weil die Börse ein monumentaler Bau werden soll, an das Staatsministerium das Verlangen gestellt, daß der Platz vor der Börse bis gegen die Ferdinandsbrücke freigehalten werden möge. Der Gemeinderath scheint aber dieses Verlangen der Börsenkammer nicht zu theilen und er hat seine Bausektion jüngst beauftragt, die Baulinie für das ganze Terrain festzustellen. So sehr wir wünschen, daß monumentale Bauten freigestellt bleiben, so glauben wir doch, daß dies in dem voliegenden Falle erreicht werden kann, ohne daß es nothwendig und gerechtfertigt erscheint, auf ein so exorbitantes Verlangen der Börsenkammer einzugehen.

Rahl's Karton: „Die Cimbernschlacht", bestimmt für das vom Frhn. v. Schack in München bestellte kolossale Oelgemälde, zu dem auch eine große Farbenskizze von des Meisters Hand sich unter dessen Verlassenschaft befindet, ist gegenwärtig im österreichischen Museum ausgestellt. Rahl schildert in dieser großartigen Komposition den tragischen Untergang des Heeres der Cimbern, welches die unüberwindlichen Legionen schlug und das stolze Rom erzittern machte, dessen regellose Tapferkeit aber in jener berühmten Schlacht in der Po-Ebene der Disciplin eines Marius unterlag. Die Deutschen sind bereits geschlagen und nahezu vernichtet. Unaufhaltsam dringt der Strom des gutgeführten Römerheeres gegen die Wagenburg vor, die noch von den Weibern vertheidigt wird. Marius erscheint auf der Linken zu Pferde mit seinem Gefolge von Hauptleuten und Feldzeichenträgern vor einem der vordersten Wagen und fordert mit erhobenem Schilde und gezücktem Schwerte die Weiber zur Ergebung auf. Mit dem Ausdrucke der wildesten Verzweiflung schleudert eine derselben ihr Kind ihm kopfüber zu, während sich eine andere, in's Knie gesunken, furchtsam an ihr Kleid anklammert. Bei den Haaren wird eine dritte vom Wagen herabgerissen, eine vierte schwingt die brennende Fackel, eine fünfte vertheidigt sich mit der Keule gegen den andringenden Feind; nur eine Mutter ist nicht mit den Gegnern, sondern mit ihrer verwundeten Tochter beschäftigt, die sie in den Wagen niedersinken läßt. Ein zweiter Wagen, mehr dem Hintergrunde zu, wird eben angezündet. Unbezähmt von dem drohenden Tode, wehren die heldenmüthigen Frauen den Feind von sich ab und schleudern ihm Steinblöcke entgegen. Voran schleifen zwei scheugewordene Stiere eine Frau, die sich an einem Horn erhängte, und setzen über eine Mutter mit ihrem Kinde hinweg, die von ihnen zertreten wird. Im Vordergrunde hat sich eine Verzweifelnde selbst den Tod gegeben. Fluchend über den Sieger stürzt sich eine Prophetin in eine zerbrochene Lanze. Zwei Weiber haben die Waffen der Gefallenen aufgenommen und fordern mit wilden Geberden einen vor zwei Römerlanzen weichenden, nur mit dem Schilde bewaffneten Germanen zum Widerstande auf. Ein anderer Germane, den sein Gegner niedergestoßen, wird von seinem Hunde vertheidigt. Durch den offenen Mittelgrund gewahrt man das geordnete Römerheer, das gegen das brennende Lager der Deutschen vordringt. Die Luft, theils von Rauch und Qualm erfüllt, theils von dunklen Wolkenbänken durchzogen, stimmt ganz zu dem wilden Vorgang auf dem Schlachtfelde.

Briefkasten der Redaktion: 22.—28. Juli: P—e in Paris: Wird brieflich beantwortet. — □ in Berlin und W. hier: Benützt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 31. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 5. August 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Komposition der Niobe-Gruppe.

Sendschreiben von K. B. Stark an C. v. Lützow.

(Schluß.)

4. Ich hatte aus dem Sprachgebrauch bei Plinius nachgewiesen, daß die Niobegruppe des Skopas oder Praxiteles nicht im Giebel des Tempels des Apollo Sossianus in Rom aufgestellt war, ferner, daß allerdings unter Augustus Giebelstatuen alter Kunst von und aus Giebeln in Griechenland und an der Küste Kleinasiens nach Rom, aber wieder auf oder in Giebel versetzt wurden, daß die Giebelaufstellung in Rom ausdrücklich der Anerkennung der Werke schadete (Niobe, S. 131, 132), ich hatte darauf hingewiesen, daß wir nirgends in der antiken Welt einer ausdrücklichen Verpflanzung von Giebelstatuen auf den Boden einer Halle, in eine Villa oder einfach in's Freie begegnen, nirgends auch bei den Parthenongiebelfiguren einer sie fleißig kopirenden und zwar einzeln oder in kleinen Gruppen kopirenden Thätigkeit, wie sie die Niobiden so eminent aufweisen; ich hatte weiter auf den Geschmack des römischen Kunstpublikums und auf die notorische Natur der von ihnen bewunderten, vervielfältigten Statuen und Gruppen hingewiesen (Niobe, S. 317, 318). Ich hatte aus diesen historischen Thatsachen keinen Hinweis auf Giebelkomposition, wohl aber entschiedene Gründe dagegen entnommen. Weiter konnten wir weder am Fundorte der Florentiner Statuen, noch dem anderer Wiederholungen, noch weniger in ihrem Auftreten als einzelne Statuen, als kleinere Gruppen einen Anhalt für ihre Verwendung in einem Giebel finden. Allen diesen Untersuchungen stellt Hr. Meyer einfach den Satz entgegen, „daß die Art der Aufstellung eines ursprünglich griechischen Kunstwerkes in Rom durchaus nie maßgebend sein kann für die Erkenntniß seiner ursprünglichen Komposition." Ein Postulat gegenüber historischen Thatsachen! Und wir können doch zunächst nun einmal nicht los von den römischen Bearbeitungen des griechischen Originals, müssen diese zunächst ordnen und zwar architektonisch einordnen.

5. Der Gang meiner Untersuchung war weiter zunächst ein negativer, der die inneren Gründe gegen die Giebelaufstellung möglichst aufsteigend vom Technischen zur Kunstidee, im Hinblick auf die uns bekannten Giebelgruppen vorführte, Gründe, die stehen bleiben, auch bei weiteren Divergenzen in der positiven Entwickelung. Dann erst ward aber mit dem vollen Ausdruck des sich Bescheidens (S. 214—15—334) und in einer mehr andeutenden als ausführenden Darlegung meine Ansicht von der Aufstellung in einer Säulenhalle und zwar in den Interkolumnien gegeben, indem nur eine Reihe praktischer Versuche eine volle Sicherheit bieten könne. Es kam dabei meine Auffassung des Bedeutsamen in der Marmorbildnerei des Skopas und Praxiteles, die architektonische Entwickelung jener Zeit, die Natur eines Tempels und Heroons wie des Sarpedonion, endlich der Nachweis von antiken Gruppen in Interkolumnienstellung und ihrer Verwandtschaft mit der Niobe-Gruppe in Betracht. Der Hr. Recensent wendet sich nun gegen meine positiven Behauptungen; er meint, seien sie erschüttert, sei die Giebelgruppirung von Neuem mehr als je gesichert. Wird auch dadurch den Lesern der „Recensionen" gänzlich das Urtheil über den Fortschritt meiner Sätze entzogen, ein durchaus falsches Bild über

die Stellung meiner Hypothese zu vorausgehenden erweckt, so folge ich dennoch bereitwillig sofort auf das Feld meiner positiven Darlegung. Lernen wir hier die vernichtenden Schläge der Kritik kennen! Sie richten sich zunächst gegen die zum Vergleiche herangezogenen Beispiele von Interkolumnienstellung: gegen die Danaiden in der Portikus des Tempels des Apollo Palatinus, gegen die sogenannten Nereiden am Monument von Xanthos, gegen die zahlreichen, in Rom in Hallen oder Exedren aufgestellten Gruppen der jüngeren attischen und ionischen Schule (S. 326—328). Diese Beispiele sollen nicht im mindesten zuverlässig und sicher sein. Bei den Danaiden muß freilich sofort die Thatsächlichkeit der signa alterna columnis, der porticus digesta columnis inter quas Danai femina turba sui für die Zeit des Augustus und die Aufstellung im Bereiche des Apolloheiligthums auf dem Palatin zugestanden werden, aber der Schluß auf die Aufstellung in Hellas soll ganz falsch sein. Nun, auch die Florentiner Statuen sind nur zunächst auf römischem Boden, dem sie entstammen, in ihrer Gruppirung zu rekonstruiren. Das ist die erste und sicherste Frage. Und wie denkt sich Hr. Meyer die Danaiden an dem möglichen früheren Aufstellungsorte geordnet? In einer Rundung, auf einer Basis oder in Nischen vertheilt? Was das Nereidenmonument betrifft, so wird Jeder, der dasselbe eingehend wie Verfasser dieses studirt hat, sagen müssen, diese weiblichen Statuen können nur in den Interkolumnien gestanden haben; weder auf den Giebeln — im Giebel haben wir ja die Reliefs — noch in der kleinen Cella, noch etwa gar um das hohe Krepidoma auf der Erde herum haben sie irgend stehen können. Der Beweis, daß die von mir sonst noch angeführten gelösten Gruppen des Praxiteles vor allen und der jüngeren attischen und kleinasiatischen Schule in Rom in Beziehung zu Säulenstellungen gegliedert aufgestellt waren, wäre im Einzelnen wohl zu führen. Die Aufstellung von Karyatiden, von Tänzerinnen zwischen den Säulen kennen wir von der Hand des Diogenes von Athen bei dem Pantheon, für welches der Meister unmittelbar arbeitete. (Plin. n. h. XXXVI, s. 37).

Hier bei dieser Frage der Interkolumnien konnte der Recensent zeigen, ob er auch noch anderes Material, als was ich ihm gegeben, herbeizubringen und zu behandeln wisse. Hier mußte nicht aus bloßem Aesthetisiren, sondern aus den in Reliefs, z. B. schon bei Campna (Opere in plastica, t. 94, 95, 96, 98), dann in geschnittenen Steinen und Münzen nachzuweisenden Interkolumnienstellungen die Form derselben und ihr Gesetz näher bestimmt werden. Dies ist eine Lücke, die ich auszufüllen mir noch vorbehalte. Da konnte Hr. Meyer lernen, ob in den Interkolumnien nur gleich große, den Raum gleich ausfüllende Statuen aufgestellt wurden, oder ob nicht gerade ein sehr berechneter Wechsel darin sich zeigt. Doch bleiben wir bei dem Beispiele der Danaiden stehen, das der Recensent sehr weitläufig hier, wie in seiner Dissertation, und, wie ich meine, in sich widersprechend behandelt. Wir haben hier eine Familiengruppe wie dort, hier Töchter und einen Vater, dort Töchter und Söhne und eine Mutter, wir haben hier ausdrücklich einen pathetisch-hochbewegten, das Schwert ziehenden Vater, wir haben — wenn die Notiz Acron's richtig ist und der Recensent benützt sie auch, wie er meint, um mich zu meistern — hier gegenwärtig den Töchtern den Anblick ihrer Dränger, dort bei den Niobiden nur unsichtbare Feinde. Und dennoch sollen Danaiden und Niobiden himmelweit verschieden komponirt sein, hier die Danaiden „ohne leidenschaftlichen Affekt und ohne Einheit einer Handlung“ nebeneinandergestellt, dort „das erregteste, dramatische Leben und Streben“ ꝛc. In seiner Dissertation behauptet Hr. Meyer (S. 14), man könne nur an eine Scene nach der Braut- und Mordnacht denken und die Wuth des Vaters sei gegen Hypermnestra und Lynkeus gerichtet, S. 16 soll wieder die Scene vor derselben, vor dem Ehepakt mit den darum drängenden Aegyptiaden gemeint sein, und darin werde ich, wie es heißt, von Acron eines Besseren belehrt, der ich doch einfach und wohl passend genug „von den in Liebe sie Verfolgenden“ (S. 328), wie der ganze Mythus dies ergibt, gesprochen habe.

6. Hr. Meyer will vor Allem die Frage lösen mit dem künstlerischen Unterschiede der Gruppenbildung. Sind die Niobiden gelöste Gruppen? Gut, das sage ich; was versteht er unter gelösten Gruppen? Das sagt er nirgends deutlich; ich verstehe einfach solche, die nicht auf einer Basis stehen, nicht materiell und technisch als Einheit erscheinen, aber doch durch die Einheit des Dargestellten, des Gedankenkreises wie der Behandlung verbunden sind. Hr. Meyer schließt nun: „Gelöste Gruppen sind nur eine Form für die gesellschaftliche Statuenreihe, stehen im Gegensatze zur dramatischen Gruppe, die Niobegruppe ist eine dramatische Gruppe, folglich keine gelöste, folglich eine Giebelgruppe, und doch erklärt er selbst S. 99, daß die Parthenongiebelgruppen nicht bis in die letzten Ausläufer drama-

tische Motive darstellen, sondern gemischte Gruppen sind. Nun aber erweitert sich dieses letzte Zugeständniß bei einer einfachen Uebersicht der von mir zusammengestellten Giebelgruppen (S. 315—317) zu der Thatsache, daß unter den Giebelgruppen, neben rein dramatischen, gemischten, d. h. dramatische und gesellschaftliche Motive enthaltenden Kompositionen eine Fülle von gesellschaftlichen Verbindungen, z. B. ruhig thronende Götter mit und ohne Anbetende erscheinen. Um nur Werke der besten griechischen Zeit zu nennen, Apollo, Leto, Artemis, die Musen, wie Dionysos und die Thyiaden, Helios' Niedergang, die Giebelgruppen des Apollotempels zu Delphi wird Hr. Meyer, wenn er irgend sich treu bleiben will, durchaus gesellschaftliche Gruppen nennen müssen. Und die Giebelgruppen des Herakleion zu Theben von Praxiteles, Hand, elf Arbeiten des Herakles, können wir nur als eine Zusammenstellung dramatischer Gruppen, wahrlich aber nicht als eine dramatische Gruppe, wo dieselbe Gestalt elfmal erscheint, bezeichnen. Umgekehrt ist es durchaus falsch, gelöste Gruppen und gesellschaftliche zu identifiziren, auch hier haben wir eine reiche Abstufung zwischen dem Dramatischen und dem Gesellschaftlichen, um so mehr wenn, wie dies bei den Niobiden der Fall ist, in den gelösten Gruppen wieder einzelne Glieder als streng einheitliche Gruppen angeordnet und so die Lösung selbst abgestuft ist. Der Formen der gelösten Gruppe gibt es eine ganze Anzahl, und wir haben dieselben im Bereiche der griechischen Kunst erst noch in ihrem wunderbaren Reichthum zu studiren. Eine derselben, die Interkolumnienstellung in einer in sich abgeschlossenen Säulenhalle ungleicher Säulenzahl, steht an Einfachheit und Strenge der Giebelanordnung verhältnißmäßig nahe; die Symmetrie, die im Giebel herrscht, ist noch nicht verschwunden, aber daneben die Eurhythmie zur Bedeutung gelangt.

7. Hr. Meyer bringt einen mathematischen Beweis, eine Berechnung gegen meine Ansicht vor, die er für „zehnmal so schlagend" hält, wie den nicht von mir, sondern von Friederichs zuerst „herausgeklügelten mathematischen Beweis" gegen die Giebelaufstellung. In seiner Belehrung über die Verhältnisse eines dorischen und ionischen Tempels und den durch die Niobiden gegebenen Maßstab hat er nur Eines vergessen, daß diese Statuen nicht direkt auf dem Erdboden standen, sondern mit ihrer Felsandeutung natürlich erst auf einem architektonisch gegliederten Bathron, dessen Maße also die Höhenverhältnisse der Statuen bedeutend vermindern. Das konnte ihn jeder Blick auf abgebildete Interkolumnienstellungen, auf die mit ihrer Basis erhaltenen Bronzestatuetten, endlich Inschriften genug lehren, so gut wie jeder moderne Bildhauer. Auf Gründe gegen eine Interkolumnienstellung, wie die Befürchtung des Beschauers, die eilenden Niobiden müßten sich den Kopf einrennen an den Säulen, einzugehen, erläßt man mir wohl. Eine Rüge verdient es aber, wenn der Recensent meine Anordnung einzelner Statuen benützt, um zu erweisen, daß der von mir gegen die Giebelaufstellung hervorgehobene Parallelismus dadurch schon beseitigt werde, als ob eben mit jener Anordnung nicht die Giebelaufstellung selbst gänzlich aufgehoben wäre!

8. Ein eigener Abschnitt der „Recensionen" (Nr. 11) ist gegen meine kurze Charakteristik der gemeinsamen künstlerischen Bedeutung von Skopas und Praxiteles in der Marmorbildnerei gerichtet. Der „Fortschritt" der Kunst, den ich in bestimmten Punkten erkennen soll, wird mir an einer Reihe von Stellen zum Vorwurf gemacht, ja, es wird über meinen falschen Gebrauch des Wortes Fortschritt sehr ausführlich gesprochen (S. 86); auch die Dissertation (S. 20, 22) handelt ausdrücklich von den fälschlich aufgestellten „progressus artis." Nun kommt das Wort: „Fortschritt der Kunst" nicht ein einziges Mal an den betreffenden Stellen meines Buches vor, auch wird gar nicht die Frage von Fortschritt oder Rückschritt in absoluter oder relativer Bedeutung behandelt. Das heißt also seinen Autor lesen und kritisiren! Und weiter werden meine Worte über Skopas und Praxiteles gerade nur zur Hälfte angeführt, die ganze andere Hälfte, welche auf die Ausprägung eines bestimmten Ideengehaltes sich bezog, wird weggelassen. Und was wird uns als neu zu lernende Weisheit entgegengestellt? Skopas und Praxiteles sind Meister eines neuen Styles, der vollkommenen Darstellung lieblicher, zarter, gefälliger Schönheit, also kürzer mit Winckelmann zu reden, Meister des schönen Styles. Damit haben wir für unsere spezielle Frage freilich viel Neues gelernt! Was ich sonst über Skopas und Praxiteles, speziell über den ersteren denke, ebenso über das Mausolleion, dieses Denkmal des Verfalls der Architektur mit „rohen barbarischen Formen", dieses Produkt jener räthselhaften, „arischen Kunstübung", das kann Hr. Meyer in meinen archäologischen Studien, wie in den zwei neuen Aufsätzen über Skopas und das Mausolleion im „Philologus", Bd. 21, 1864, und über Mausollos und das Mausolleion in der „Eos" (Jahrgang 1864, Heft 3) näher kennen lernen.

*

Doch genug. Mögen die Leser Ihres Blattes aus den vorstehenden Bemerkungen sich nicht allein ein Urtheil über die Recension, sondern auch eine vorurtheilsfreie Ansicht über den Gang und einige Punkte meiner Untersuchungen bilden!

Ihr freundschaftlich ergebener

Heidelberg. B. Stark.

Der Pariser Salon von 1865.

(Fortsetzung.)

Historienmalerei. — Genre. — Porträt.

Es ist Zeit, daß wir einlenken und einen Blick auf die Werke höheren Styles, sei es in lebensgroßen Figuren, sei es in kleinerem Maßstabe werfen. Von P. Puvis de Chavannes ist das einzige große dekorative Werk historischen Styles, eine Allegorie auf die Picardie: „Ave Picardia nutrix." Das Achtungswerthe an diesem Künstler ist, daß er offenbar von der Größe seiner Aufgabe durchdrungen ist und das Höchste im Auge hat; die Verkörperung seiner Gedanken läßt aber gar viel zu wünschen übrig, es fehlt ihm an gestaltender Kraft und an Bestimmtheit der Formengebung; seine nackten Körper sind annäherungsweise und fast auf's Gerathewohl modellirt, seine Farbe ist arg mehlig und die Ausführung patzig.

Nun müssen wir schon wieder einen Fremden einführen, den Polen Joh. Matejko, Zögling der Krakauer Akademie der schönen Künste, der ein vortreffliches großes Werk, eine streng historische Komposition eingesandt hat: „Der Priester Skarga, 1592 vor dem versammelten Reichstag zu Krakau predigend." Es ist ein imposantes Werk von ungemeiner Sättigung der Farbe, durch das Vorherrschen von Schwarz und Violett allerdings etwas in's Dunkle fallend. Ein Ehrenplatz im großen Saal und eine Medaille ist dem Künstler zu Theil geworden.

L. Alma-Tadema, ein Holländer und Schüler von Leys, hat ganz entschieden archäologische Tendenzen und dabei eine seltene Gabe, sich in die allerfremdartigsten Kulturzustände und nöthigenfalls in vorgeschichtliche Zeiten zurückzuversetzen. Bei seinem ersten Auftreten, 1864, erregte er Aufsehen mit einem nahezu abenteuerlichen Bilde: „Die Aegyptier der achtzehnten Dynastie." Dieses Jahr hat er sich den historischen Zeiten genähert und ist schon im sechsten Jahrhundert unserer Aera, bei den Merowingern angelangt. Die Königin Fredegunde hat den Bischof von Rouen, Prätextat, ermorden lassen und wird von dem sterbenden Greise, an dessen Bette sie mit erheuchelter Theilnahme getreten, verflucht und mit der Rache des Himmels bedroht. Der dramatische Gehalt des Bildes schrumpft aber auf Null zusammen vor dem Interesse für die Trachten, die Geräthschaften und Waffen, die Bauart und sogar die Typen jener Zeit, welches der Künstler in uns zu erwecken weiß. Nur in dem Bischof, dessen Kopf uns gar zu lebhaft an einen bekannten Typus des Roger van der Weyde und Memling erinnert, hat er einen Fehlgriff gethan. In Allem, was die Technik betrifft, hat Alma-Tadema einen hohen Grad von Fertigkeit erreicht und die Breite, die Bestimmtheit und die Zierlichkeit seiner Ausführung, die Kraft und Sättigung seiner Farbe läßt nichts zu wünschen übrig.

Durch ähnliche Eigenschaften, untergeordneter Art, wenn man will, die er aber im höchsten Grade besitzt, glänzt Js. Patrois, in einer Staatshandlung Franz' I. und der „Weinpresse in der Touraine." Seine Köpfe sind trivial und in einer gewissen unleidlichen Manier alle übereinstimmend; aber das Bestechende seiner blühenden Färbung, das geschmeidig Weiche seiner Behandlung erreichen in ihrer Art ein Höchstes. In diese Kategorie ließe sich auch einschalten E. Smits aus Antwerpen, mit einem sehr tüchtig ausgeführten Bilde: „Roma", einem etwas anspruchsvollen Titel, das uns in lebensgroßen Figuren ein Assortiment von den Alltagsgästen des Spaziergangs auf dem Monte Pincio vorführt; ferner Ribot, der Vielbesprochene, der sich vor wenigen Jahren als der Historiograph des weißgeschürzten Küchenjungen bekannt machte, dann zu Gauklern, Kesselflickern „und anderen lustigen Strolchen" überging und dieses Jahr endlich bei einem „hl. Sebastian, Märtyrer" stehen geblieben ist, letzteres ebenfalls seinem Meister und Vorbilde Josef Ribera zu Lieb und Ehren. Man kann nicht umhin, eine so weit getriebene — nicht so fast Nachahmung als Wiederbelebung eines alten Meisters anzustaunen, so wenig, als das Auge sich dem Zauber entziehen kann, den Ribot mit seiner so höchst einfachen Farbenstimmung, aus Weiß, Schwarz und Fleischfarbe zusammengesetzt, zu erreichen weiß. Zu diesen Virtuosen der Farbe läßt sich auch der liebenswürdige und anspruchslose Bonvin, ließe sich meines Erachtens auch Viktor Müller aus Frank-

furt, läßt sich endlich Henner und Lefebvre rechnen, ersterer mit einer keuschen Susanna, letzterer mit der Studienfigur eines jungen schlafenden Mädchens, — nicht von vorn gesehen, und einem sehr fleißigen Genrebild: „Pilger im Benediktiner-Kloster des Sacro Speco bei Subiaco." Henner's Susanna, mit wunderbar weichem Pinsel und einschmeichlerisch harmonischer Farbenwirkung gemalt, ist in jeder andern Beziehung verfehlt und beweist, daß es dem jungen Künstler, auf dessen erstes Auftreten im Jahre 1863 ich große Hoffnungen baute, an Einbildungskraft, an Verstand der Anordnung und an Schönheitssinn gebricht. Wollten wir überhaupt aus den Beiträgen der beiden letztgenannten „Premiers Grands Prix de Rome" einen vielleicht doch gewagten Schluß ziehen, so ließe sich daraus abnehmen, daß die Praxis der dortigen französischen Akademie eine leidige Umgestaltung erfahren, und daß man heutzutage nicht mehr nach Rom geht, um seinen Styl an den klassischen Vorbildern heranzubilden, sondern vor allen Dingen, um eine gute Palette aufzusetzen und den Pinsel führen zu lernen. Habe ich mich also hierin verrechnet, so habe ich andererseits leider nur zu richtig gesehen, als ich Gust. Moreau, dessen „Oedipus mit der Sphinx" im vorigen Jahre so großes Aufsehen machte, eine sehr kurze Blüthe prophezeite, indem seine ganze Kunst auf dem dünnen Sandboden einer unfruchtbaren Nachahmung der Alten ruht. Während einzelne Kritiker, das Unverständliche mit dem Tiefsinnigen verwechselnd, Moreau's „Jason" (und Medea) und „der Jüngling mit dem Tod" als zwei neue Meisterstücke begrüßten, schüttelte jeder Unbefangene den Kopf beim Anblicke dieser ebenso anspruchsvollen wie unerquicklichen Verkörperung unverdauter, im Nebel schwimmender Ideen oder Phantasien, deren unschöne Formen, geradlinig, mager, steif und von höchst geschmackloser Zeichnung, von trüber braungelber Färbung, von seltsam unbeholfener Ausführung, wahrlich durch den Beisatz einer reichverzierten, polychromen Säule, einiger Palmzweige, ausländischer Pflanzen und in der Luft flatternder buntgeflügelter Kolibris und Paradiesvögel weder für das Auge, noch für den Geist annehmbar gemacht werden.

Läßt sich nicht mit lebhafter Bewunderung, so können wir doch mit Anerkennung sprechen von des Wieners Jos. Hoffmann, in den „Recensionen" schon früher erwähntem großem Bilde des „alten Athens mit den Gärten der Venus." Es ist eine mit großem Aufwande von Gelehrsamkeit unternommene Rekonstruktion, wobei es an Prachtbauten, an Polychromie, an Opferfesten und Ceremonien, an Rosengewinden, üppiger Pracht der südlichen Vegetation u. s. w. nicht fehlt. Was diesem verdienstlichen Werke wesentlich zu Gute kommen würde, ist mehr Leichtigkeit in der Pinselführung und mehr Durchsichtigkeit in der Farbe; auch sind die Figuren nicht sehr gelungen.

Eine rühmliche Erwähnung verdienen noch die Werke zweier Schüler des vielbedauerten Hipp. Flandrin: J. E. Delaunay's „Abendmahl" und Ch. Timbal's „Darstellung der Jungfrau im Tempel", letzteres nur von zu blasser Färbung. Die „Dreieinigkeit" von Prof. C. Blaas habe ich leider nicht zu Gesichte bekommen. F. Girard's „Tod der Prinzessin Lamballe", des Basler's Stückelberg „kindlicher Gottesdienst"; J. B. Ranvier's „Kindheit des Bacchus"; Theod. Valerio's „Todtenklage einer montenegrinischen Familie"; Ch. Landelle's „Pengierosa", und noch so manches Andere, das sich hier anreihen ließe, gereichen ihren Urhebern zur Ehre. Dasselbe läßt sich in beschränkter Ausdehnung auch von Heinr. Schlesinger's „fünf Sinnen" sagen, fünf Bildern, die in einen Rahmen zusammengefaßt, als eine Nummer gelten. Jeder Sinn ist durch zwei junge Mädchen, meist in spanischer Tracht, vorgestellt. Es ist ganz unmöglich, das, was der Künstler ausdrücken will, mit mehr Eleganz, mehr Schärfe, mehr psychologischer Kenntniß, mehr Talent und Gewandtheit auszudrücken, und wenn man eine Preisaufgabe stellte, und durch ganz Europa eine Konkurrenz ausschriebe, so bin ich vollkommen überzeugt, daß Schlesinger den Sieg davon tragen würde. Nur Schade, daß, was der Künstler ausdrücken will, der absolute Gegensatz, die Verneinung aller Weiblichkeit ist. Kein ehrliches Mädchen kann ohne Kränkung ihr Geschlecht so dargestellt sehen, wie Schlesinger seit 25 Jahren sich zur Aufgabe gemacht hat, es darzustellen. Das fünffache Bild aber hat seine Wirkung nicht verfehlt. Es ist um sehr hohen Preis in sehr hohe Hände übergegangen. Nachdem ich nun so zum ersten Male, wie ich glaube, meine unverhohlene Meinung über Schlesinger ausgesprochen habe, so finde ich eine nicht geringe Genugthuung darin, einem zweiten Bilde des Künstlers ein ungetheiltes, ja, wenn der Ausdruck nicht zu stark ist, begeistertes Lob spenden zu können. Unter dem Titel: „Porträt von Margaretha und Johanna S.", hat er ein kleines Bildchen ausgestellt, zwei junge Mädchen zwischen 9 und 12 Jahren, die sich schwesterlich umfangen halten und die Beschauer in liebenswürdiger Unbefangenheit treuherzig und unschuldig anblicken. Eine außerordentliche Sicherheit

der Hand, ein höchst eleganter Vortrag, eine liebevolle Vollendung in den Köpfen, eine geistreich spielende Behandlung der übrigen, nur leicht angelegten Theile, kurz die Eigenschaften, die man an Schlesinger gewohnt ist, gesellen sich zu jener ungewohnten so ungewohnt, ja unerhört, daß nichts Geringeres als ein Wunder dazu gehörte, und dieses Wunder bewirkte — die Vaterliebe. Es sei denn auch dem Vater verziehen, was der Künstler gesündigt hat.

Ohne gerade in Schlesinger's Fußtapfen zu treten, sucht A. Toulmouche durch einen möglichst pikanten Gegenstand die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, und es ist ihm dieses Mal in vollem Maße gelungen. Seine „verbotene Frucht“ ist eines der populärsten Bilder des Salons geworden. Vier junge Mädchen vornehmen Standes, mit Toiletten von tadelloser Eleganz, haben sich in die Bibliothek geschlichen; zwei halten ein Buch, mit rothem Saffian gebunden, dessen Inhalt sie mit den Blicken verschlingen; man möchte Kupferstiche vermuthen, jedenfalls liest man deutlich in der Miene der beiden Evastöchter, daß es — kein Gebetbuch ist. Eine Dritte steht auf der Leiter, nach einem Bande suchend, dessen Titel ihre Neugier reizen könnte, die Vierte lauscht an der Thür, um einer Ueberraschung vorzubeugen. Das Bildchen sieht höchst anständig und harmlos aus. Ich habe Moralisten, die sich die Sache zu Herzen nahmen, darüber streiten hören; der eine erklärte das Ganze für unverfänglich, der andere für einen Ausbund raffinirter Unsittlichkeit. Mir erschien es wie verzuckerter und kandirter Pfeffer oder Modegewürz, das jeden Gaumen reizt. Auch erntete Toulmouche den Lohn seiner klugen Berechnung und verkaufte sein übrigens höchst bestechend ausgeführtes Bildchen um theueren Preis. — J. Tissot liefert in seinem „Entführungsversuche“ den schlagenden und sehr gelungenen Beweis, daß er sich der verschrobenen Nachahmung von Leys' archaischer Manier ganz zu entwinden den Willen und die Kraft hat. Noch so manches Treffliche wäre hier anzuführen: L. E. Lambert's reizendes Bildchen zweier Kätzchen, die mit den Gewichten einer Wanduhr spielen; des Römers Sc. Vannutelli „traurige Nachricht,“ ein sehr anziehendes Werk, das Ihr geistreicher Münchener Berichterstatter A. Teichlein im Beiblatt zu Nr. 7 d. J. 1863 dieser Zeitschrift sehr ausführlich beschrieben hat; die Gruppe der Kleinmeister: Chavet, Plassau, Fauvelet &c., die Spanier Ruiperez, Ferrandiz, Merino, die Thiermaler Phil. Rousseau, Verlat und Robie, endlich ein kleines Meisterstück, „Enten in einem Teiche,“ welches ein Zögling der Münchener Akademie, K. Jutz, eingesandt hat. Letzteres tritt so anspruchslos wie möglich auf; eine Hand, die einen Pflug zu führen gewohnt ist, könnte es vollständig zudecken, aber es ist fett und doch sauber und zierlich ausgeführt und von gesunder und klarer Färbung, wie man sie in München nicht allzu häufig antrifft.

Und hiemit bietet sich ein ungesuchter Anknüpfungspunkt für das Porträt dar, welches ich nicht ganz übergehen darf. Friedrich Kaulbach ist mit zwei weiblichen Bildnissen in ganzer Figur vor das Pariser Publikum getreten, welches vor denselben keineswegs ganz theilnahmlos vorübergegangen ist. Die Kritik hat in der edlen, schlanken Gestalt der Frau Marquise von Montalembert einen wohlthuenden Ausdruck vollkommener Heiterkeit und Seelenruhe, in dem schönen Lockenköpfchen der Bildhauerin Frau Elisabeth Ney eine liebenswürdige Mischung von Besonnenheit und Schwärmerei entdeckt und tüchtige künstlerische Eigenschaften anerkennend hervorgehoben, aber mit der schweren Färbung und dem falschen metallenen Ton sich nicht einverstanden erklären können.

Gust. Richter (dessen Namen den Unstern gehabt, als Reihter aus dem offiziellen Livret in einige Kritiken überzugehen) hat eine strengere Beurtheilung erfahren. Seine Gräfin C..., ein Brustbild, weniger anspruchslos als die Kaulbach'schen Porträts, mußte sich gefallen lassen, mit ihrer Toilette, worauf der Hauptnachdruck gelegt zu sein schien, neben untadeligen Pariserinnen als Kleinstädterin zu erscheinen. Auch findet man es dem guten Geschmack zuwiderlaufend, an den etwas prätentiös zusammengelegten Armen und Händen einen vollständigen Juwelierladen ausgekramt zu sehen. H. Rodakowski aus Lemberg, der sich 1852 durch ein vielbewundertes Bildniß eines alten Kriegers einen sehr geachteten Namen machte, trat seit langer Zeit zum ersten Male mit dem Brustbilde eines galizischen Offiziers auf, voll Charakters und ruhiger Würde.

Von C. F. Jalabert finden sich zwei weibliche Köpfe von einer seidigen Weichheit der Behandlung, die nicht weiter getrieben werden kann. Freilich arten diese Eigenschaften, nahe besehen, in Verblasenheit aus. Giacomotti, Mme. H. Browne, Baudry, Gigona, Landelle, Bouguereau, Herle und andere sollten billigerweise näher ins Auge gefaßt werden. A. E. Hebert hat auch dieses Jahr wieder, unter dem Namen der „schwarzen Perle“, eine jener blassen Schönheiten aus den Sabinerbergen ausgestellt, auf deren fahlen

Wangen schöne Reflexe spielen, aus deren großen Augen mit dämonischem Ausdruck Blitze schießen, deren Unnatur wir aber zu verschiedenen Malen schon bitter beklagt haben.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz-Nachrichten.

H. W. **Regensburg.** (Restauration von St. Cassian.) Die ehemalige Pfarrkirche zu St. Cassian ist eine der ältesten Kirchen Regensburgs. Ehedem stand hier, wie dies eine Inschrift oberhalb des Hochaltars besagt, ein heidnischer Tempel. Am Tage des heiligen Laurentius i. J. 891 vernichtete eine furchtbare Feuersbrunst ganz Regensburg. Nur St. Emeran, damals außerhalb der Stadtmauern, und St. Cassian innerhalb derselben blieben verschont. Ersteres Kloster ging aber 1642 in Feuer auf. Das beweist, daß St. Cassian schon damals ein fester Steinbau war, während der größte Theil der Häuser nur aus Holz bestand. Das Pflaster dieses Gotteshauses liegt viel tiefer als das der vorüberführenden Straße. Durch den Schutt der Jahrhunderte erhöhte sich die Straße, so daß man jetzt auf vier Stufen in die Kirche hinabsteigen muß. Als ursprünglich romanischen Bau bezeichnen dieses Gebäude seine unendlich dicken Mauern, seine massiven Säulen, welche die Nebenschiffe vom Mittelschiffe scheiden. St. Cassian war Bischof von Seben in Tirol. Dieses Land gehörte dazumal zum Herzogthum Bayern und Regensburg war die Hauptstadt des letzteren. Die romanische Basilika wurde nachher aber in eine gothische Kirche umgewandelt. Ein Denkstein über dem großen Fenster der Westwand zeigt das Bild eines Baumeisters mit der Jahrzahl 1477. Eine zweite Umgestaltung erlitt die Kirche in den Jahren 1749 bis 1760. Die reinen Formen des gothischen Styles wurden vertilgt, die Fenster flach gewölbt, die Wände bemalt, in Rokokko verziert und mit Gold überladen. Man ließ es sich viel Mühe und Geld kosten, den schönen Bau zu verhunzen. In dieser Verstümmelung erhielt er sich auf unsere Tage. Da beschloß im Jahre 1863 das Kapitel der alten Kapelle eine gründliche Restauration von St. Cassian. Eine Wiederherstellung in romanischer oder gothischer Bauweise erschien unmöglich. Nur ein Neubau hätte dies gestattet. Somit fiel der neuesten Auffrischung die schwere Aufgabe zu, die Formen des Rokokko mit den Anforderungen des Geschmackes der Jetztzeit in Einklang zu bringen. An die Stelle des schadhaft gewordenen Glockenthürmchens trat ein geschmackvolles neues, ein Theil der Giebelmauer wurde abgetragen und frisch aufgeführt, die Altäre und Thüren durch neue ersetzt, alle Gemälde geputzt und aufgefrischt, die Stukkaturarbeiten neu gefaßt und die Fenster über dem Hochaltare durch drei Glasgemälde geschmückt. Die alten Freskobilder, welche von 1754 bis 1758 der Maler Gottfried Bernhard Götz geschaffen, und die meistentheils Scenen aus dem Leben des heiligen Cassian vorstellen, wurden von Mathias Scheinmayer aus Regensburg trefflich wieder hergestellt. Der Hochaltar ist ganz neu gebaut und besteht einfach aus dem Altartische, dem Tabernakel und den beiderseitigen Erhöhungen für die Leuchter. Ueber dem Hochaltare prangen, wie bereits bemerkt, in seltener Schönheit drei Glasgemälde. Das mittelste zeigt St. Cassian in bischöflichem Ornate, den Stab in der Linken, die Rechte segnend erhoben. Ihm zur Rechten steht Bonifacius, der Apostel der Deutschen, und zur Linken Kaiser Karl der Große in vollem Krönungsornate. Ueber jeder der drei Figuren befindet sich ein Medaillon mit einem Engel, welcher die entsprechenden Attribute trägt. Der Meister dieser Glasgemälde ist Mathias Schneider in Regensburg. Das geschnitzte Bild der Mutter Gottes von St. Cassian, welches vordem den Hochalter zierte, und dem zu Ehren viele Wallfahrten geschahen, steht nun auf dem rechten Seitenaltare. Weil bei der Restauration die Bekleidung der Seitenwände vollständig weggenommen worden war, erschien die Konsekration nach kirchlichen Bestimmungen nothwendig. Der Bischof Ignaz von Regensburg weihte die Kirche am 10. Juli feierlich ein. Bei Gelegenheit dieser Konsekration erschien von Hrn. Josef Lukas ein Büchlein, worin auch die Geschichte des Gotteshauses und die letzte Restauration desselben besprochen werden.

Kleine Chronik.

Ausgrabung von Herkulaneum. Ein Korrespondent der „Presse" schreibt: „In Neapel sieht man dem Erscheinen eines königlichen Dekrets entgegen, das in archäologischen Kreisen mit Jubel begrüßt werden wird. Die Expropriation der auf dem verschütteten Herkulaneum befindlichen Gründe soll aus Motiven des öffentlichen Interesses angeordnet werden. Der Umstand, daß ein Theil der Stadt Resina über dem verschütteten Herkulaneum liegt, hatte die früheren Regierungen von dieser Maßregel abgehalten, obwohl die antiquarische und artistische Ausbeute, die man in der ehemaligen griechischen Kolonie zu finden hoffen darf, sowohl qualitativ als quantitativ weit lohnender als jene von Pompeji sein dürfte. Namentlich glaubt man schätzbare Papyrus-Manuskripte und eine Fülle solcher Objekte zu finden, die in Pompeji durch Ströme siedenden Wassers, von denen Herkulaneum verschont blieb, vernichtet wurden. Andererseits muß aber auch bemerkt werden, daß die Bloßlegungs-Arbeiten außerordentlich schwierig sein werden. Pompeji ist nur wenige Ellen hoch verschüttet; die Lava- und Bimssteinlast, die dem verschütteten Herkulaneum als riesiger Grabstein dient, mag zum mindesten die zehnfache Mächtigkeit haben."

Der Bau des Berliner Camposanto, für welchen bekanntlich die berühmten Kartons von P. v. Cornelius bestimmt sind, soll dortigen Berichten zufolge nun doch zur Ausführung kommen. Man nennt sogar bereits den Geheimerath Hesse als neu ernannten Leiter des Ganzen.

Ueber zweihundert Münchener Künstler haben an Professor Pettenkofer eine mit Initialen von R. Seitz und Rothbart und einem Prachteinbande nach der Zeichnung von Fr. Seitz ausgestattete Adresse erlassen, in welcher sie ihm für den durch das „Regenerationsverfahren" der Kunst geleisteten Dienst ihren Dank aussprechen. Sie „feiern in der neuen Erfindung einen Triumph des menschlichen Geistes sowohl, als auch die Erhaltung und Mehrung geistiger Bil-

bungsmittel." Professor M. Widemann, begleitet von den HH. Enhuber, Professor Piloty und M. Stieler, sprach bei Ueberreichung der Adresse einige einleitende Worte, welche der Gefeierte mit gerührtem Dank erwiderte.

Der Maler Lorenz Clasen hat ein allegorisches Gemälde: „Germania auf dem Meere", als Seitenstück zu seiner von früher bekannten „Germania auf der Wacht am Rhein", ausgeführt, welches bei Fritzsche in Leipzig lithographisch vervielfältigt erschienen ist.

Der Maler M. Welter in Köln, welcher früher schon an der Ausmalung der Wartburg betheiligt war, hat von der Königin Augusta von Preußen den Auftrag erhalten, die Wände der romanischen Kapelle der Burg mit Fresken zu schmücken. Als Anhaltspunkte dienen dem Künstler die sechs Apostelfiguren, welche sich auf dem einen Mauerfelde der Kapelle von der alten Malerei erhalten haben.

Das Germanische Museum in Nürnberg hat seinen elften Jahresbericht veröffentlicht, wonach die Sammlungen des Frhn. v. Aufseß, welche für 120,000 fl. erworben wurden, dem Museum nun definitiv einverleibt worden sind. Die Einkünfte des Museums haben sich wieder bedeutend vermehrt, was namentlich der Munificenz König Ludwig's I. von Bayern zu danken ist. Die Gesammteinnahme des verflossenen Jahres belief sich in runder Summe auf 35,000 fl.

Von Schnaase's „Geschichte der bildenden Künste", diesem anerkannten Meisterwerke deutscher Kunstwissenschaft, erscheint nun auch eine zweite vermehrte und reich illustrirte Auflage. Mit der Bearbeitung des ersten Bandes ist C. v. Lützow in Wien, mit der des zweiten C. Friederichs in Berlin betraut. Die weiteren wird der Verfasser selbst, so weit es nöthig ist, umgestalten. Da seit dem Erscheinen der ersten beiden Bände ein mehr als zwanzigjähriger Zeitraum verflossen ist, in den besonders auf dem Gebiete der alt-orientalischen Kunst die wichtigsten neuen Entdeckungen fallen, so werden hier namentlich nicht unbedeutende Aenderungen und Zusätze nöthig sein. Doch soll dabei der Gesammtcharakter des Werkes und seine Anordnung thunlichst gewahrt bleiben. Besonders erfreulich ist es, daß der Erfolg des Werkes die Verlagshandlung (J. Buddeus in Düsseldorf) in den Stand setzt, den Preis dieser zweiten Auflage, trotz der in jeder Hinsicht eleganten Ausstattung, als Maximum auf die Hälfte des früheren herabzusetzen.

Lokales.

Die „Wiener Zeitung" vom 2. d. M. bringt auf ihrer vierten Seite eine in der bekannten Form der politischen Communiqué's gehaltene Berichtigung, welche „gewisse, seit dem Tode des verdienstvollen Künstlers Prof. C. Rahl" veröffentlichte, „auf Unkenntniß der thatsächlichen Vorgänge und Verhältnisse beruhende Berichte" über die Betheiligung des Meisters an der Ruhmeshalle des Arsenals „auf das richtige Maß zurückführen" soll. Das Thatsächliche in dieser präsumtiven Berichtigung enthält auch nicht das Mindeste, was den Lesern dieser Blätter und dem kunstfreundlichen Publikum überhaupt nicht längst bekannt wäre. Dieses Thatsächliche sollte aber offenbar auch nur den Anlaß zu einigen tendentiösen Schlußbemerkungen bieten, von denen die letzte folgendermaßen lautet: „Schon bei Lebzeiten Rahl's haben ihm übereifrige Freunde mehr geschadet, als genützt und die Angriffe, welche nach seinem Tode Künstlern, welche anderen Kunstanschauungen huldigen, zu Theil werden, werfen eine ganz eigenthümliche Glorie auf das noch frische Grab des Künstlers." Wir bedauern aufrichtig, konstatiren zu müssen, daß der einzige Mißklang, welcher sich in die allgemeine Trauer über den dahingeschiedenen Meister gemischt hat, von einer Seite kommt, welche vor Allen dazu berufen wäre, in solchen Augenblicken durch Takt und Pietät voran zu leuchten.

Erweiterung der Grabengasse. Ein tüchtiges Stück Stadterweiterung hat der Gemeinderath der Verwirklichung nahe gerückt. Jene Häusergruppe, welche zwischen dem Schlosser- und Goldschmiedgäßchen und dem Stockimeisen steht, und ein drückendes Hemmniß der ungehinderten Kommunikation zwischen dem Graben und Stephansplatze ist, wird zu Georgi 1866 demolirt. Die Gruppe besteht aus acht Häusern; da jedoch der Gemeinderath in die Erweiterung auch die an den Trattnerhof stoßenden zwei Häuser einbezogen hat, so sind es im Ganzen zwölf Realitäten, deren Ankauf der Gemeinde die Summe von ungefähr 1,600,000 fl. kostet. Es besteht keineswegs die Absicht, den frei werdenden Raum gänzlich unverbaut zu lassen. Die Passage wird in der Richtung erweitert, daß die Breite der Grabengasse bis auf den Stephansplatz fortgeführt und am Stephansplatze die Häuser in die Linie der Brandstätte zurückgeschoben und dem entsprechend auch die Goldschmiedgasse derart erweitert wird, daß diese in gerader Richtung auf den Stephansplatz einmündet. Das Schlosser- und Schmalgäßchen entfallen gänzlich und der übrige an den Trattnerhof stoßende Flächenraum wird zu einem Neubau benützt, dessen Ausführung die Gemeinde jedoch Privatleuten überlassen wird. Das Erträgniß des Bauplatzes wird einen Theil der bedeutenden Kosten der Erweiterung decken.

F. H. **Der Bildhauer Zafsouk** hat eben eine große Statue aus Istrianerstein vollendet, die Himmelskönigin, eine hohe, in den Mantel eingehüllte Figur mit demuthvollem Antlitz, welche das mit wallendem Haare und einer Krone geschmückte Haupt zu dem Christusknaben herabneigt, den sie vor sich auf den Händen trägt. Das Bildwerk ist für die östliche Außenwand des Querschiffes an der von Bergmann erbauten Elisabethkirche auf der Wieden bestimmt. An die gegenüberliegende Wand kommt ein gekreuzigter Christus von Feßler. Die für den Mittelpfosten am Portale dieser Kirche bestimmte Statue der heil. Elisabeth ist gleichfalls dem Bildhauer Zafsouk übertragen.

Briefkasten der Redaktion: 29. Juli — 4 August: H W. in Regensburg und F H hier: Benützt — A. W. in Breslau, e. l. hier und W. L. in Zürich: Erhalten — ⊙ in Stuttgart Beantwortet

Briefkasten der Expedition: Hrn. Hauptmann J. H in Montagnana: Für das 2. Semester 2 fl 25 kr.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 32. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 12. August 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl — **Redaktion:** Hoher Markt, 1.— **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Das Kunstwerk und sein naturalistisches Gegenstück.

Mit besonderem Bezug auf die Malerei.

Von A. Teichlein

III.

Summarisches vom positiven reinen Kunstproblem. — Das Bewegungsgesetz alles Künstlerstrebens und seine ethische Basis.

Als wir in unserer Studie über die Kopie und die Nachahmung der Natur die freie Handarbeit des Menschen auf das bestimmteste zu trennen suchten von allem maschinenmäßigen Mechanismus, indem wir für jede nur annäherungsweise künstlerische Thätigkeit einen gewissen Grad lebendig wirkender Intelligenz und Willenskraft in Anspruch nahmen, stellte sich uns die geistige Gesammtaktion durchweg als eine zweiseitige dar. Als schlechterdings erforderlich erschien: einerseits eine gewisse Fähigkeit zur Interpretation des Gegenständlichen und andererseits eine gewisse Fertigkeit in Verwendung der Kunstmittel. Beide Anforderungen beziehen sich auf zwei Dinge, die außer uns liegen, das stoffliche und technische Kunstmaterial. Stellen wir nun an den Menschen von ausgesprochenem Kunstberufe, — welchem wir vorläufig ohne nähere Untersuchung seiner Organisation und Ausbildung alle erforderliche Fähigkeit und Fertigkeit zutrauen, — ohne weiteres die Frage, welche in der That als seine Lebens-Frage an ihn herantritt: wie willst du beiden Anforderungen dergestalt genug thun, daß aus der Bemeisterung deiner doppelten Lebensaufgabe das echte Kunstwerk hervorgehe? — so wird uns jeder Meister was immer für einer Art von Kunst, wenn nicht mit Worten, so doch durch sein ganzes Thun und Lassen, sein Wirken und Werk, die einfache Antwort geben: nur indem ich mich zusammen nehme, Beides zu vereinen, kann es mir gelingen, Alles in Allem und so mein Bestes zu leisten, das vielleicht werth ist, etwas in seiner Art Vollendetes, ein Kunstwerk genannt zu werden.

Was heißt dies mit theoretisch dürren Worten gesagt? Nichts Anderes als: über zwei Aeußerlichkeiten muß die Innerlichkeit der schaffenden Künstlerseele triumphiren. Das zweifache Material, die gesammte Materie, in der wir arbeiten, muß durch fachgemäße Verwerthung im Sinne der Kunst bis auf einen gewissen Punkt entmaterialisirt werden, damit Stoff und Mittel wie zwei chemische Reagentien eine Verbindung eingehen können, aus welcher unter dem dominirenden Einfluß der schöpferischen Kraft die einheitliche Neugestaltung beider, das Kunstwerk, sich entbindet. Sachlicher ausgedrückt: das stoffliche wie das technische Kunstmaterial muß mit verhältnißmäßiger Geringachtung jeder Nebenbedeutung seines anderweitigen, streng genommen nicht künstlerischen Werthes, in so weit ganz und gar nur als Kunst-Stoff und Mittel — als ein Gestaltbares — ergriffen und behandelt werden, als es nöthig ist, um beide Faktoren in den Fluß der geistigen Bewegung zu bringen und dergestalt fließend ineinander greifen zu machen, daß ihre Vergeistigung durch den Gestaltungsprozeß, welcher in der schaffenden Künstlerseele gleichsam eine Art von Stoffwechsel durch Inspiration vollzieht, direkt zur Neugestaltung beider in einem einheitlich beseelten Ganzen werden kann, das endlich

im Werke der Kunst fest geworden, thatsächlich, im Doppelsinne des Wortes, als ein in seiner Art Vollendetes, als eine freigewordene, künstlerische Gestaltung sich darstellt.

Vollendung! — Das also ist die absolute Idee, das aller Kunst vorschwebende Ideal. Im gemeinsamen Streben nach einem Vollendeten sind alle kunstberufenen Seelen wie um den heiligen Herd der Idealität versammelt, welcher der eigene Herd dieser Menschenfamilie ist, an welchem sich die Lebensflamme eines jeden ihrer Glieder entzündet und nährt, und an welchem sie sich alle, wie weit sie sich auch in ihrem irdischen Wanderleben von einander entfernen mögen, immer wieder zusammen finden, wenn sie sich als echte Künstlerseelen bewähren. Erinnern wir uns an das berühmte Wort Lessing's: „Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.“ Dieser fruchtbare Ausspruch seiner notorischen Toleranz, er liefe zuletzt auf das abgedroschene Sprichwort der Geistesträgheit hinaus, daß sich über den Geschmack nicht streiten lasse, wenn wir nicht annehmen müßten, daß der Meister unter den verschiedenen Abstufungen von Vergnügen und Entzücken nichtsdestoweniger eine allen Arten von Kunst gemeinsame Art der Wirkung, nämlich ein ideales Vergnügen verstanden habe, das uns, je universeller unser Geschmack, um so mehr entzückt, als es zwar in jeder Art dem Wesen nach das nämliche ist, aber auch, fern von der Monotonie einer abstrakten alleinseligmachenden Idealität, in jeder Art auf eine andere Art als ein ewig Neues wiederkehrt. Diese ewige Neuheit jenes idealen Vergnügens, welches wir den Kunstgenuß nennen, beruht also ebensowohl auf der idealen Einheit, welche die Kunsterscheinungen unter einander verbindet, als auf der realen Mannigfaltigkeit, welche sie von einander scheidet. Fragen wir aber nach der Quelle des Reichthums an Erscheinungen, dessen der universelle Geschmack im Ueberblick des artistischen Kosmos sich erfreut, so müssen wir bekennen: gerade die mannigfache Bedingtheit der Realisirung des künstlerischen Ideales, gerade die Beschränkung des menschlichen Strebens nach dem Vollendeten ist es, der wir alle diese grundverschiedenen und dennoch untereinander durchaus harmonischen Werke, der wir eine ganze Welt von Kunst verdanken. Was immer der Künstler sein „Ideal“ nenne, er denkt es sich als ein Vollendetes im doppelten Sinne, als eine ideal und real vollendete, scharfausgeprägte, also auch begrenzte Gestaltung, und eben darum ist das Vollendete, das ihm als ein Absolutes, als ein Ideal vorschwebt, doch wieder nur ein Relatives, kann nur ein Vollendetes in seiner Art sein. So will es der Endzweck des künstlerischen Schaffens, die praktische faktische Realisirung des Ideals; so will es die Mannigfaltigkeit der Verhältnisse, welche die Künstlernatur in ihrem Zusammenstoß mit der Natur des stofflichen und technischen Kunstmateriales auf mannigfache Art zu binden und zu lösen hat; ja, die Eigenthümlichkeit der Künstlernatur selbst, welche vor allen Dingen den Kunstberuf ihrer Individualität in der Originalität ihrer Schöpfungen zu bewähren hat, will es so und nicht anders, und — in Summa — das Kunstproblem hat als ein psychologisches seine feste anthropologische Grundlage, deren Schranken niemals ungestraft überschritten werden; die Sinnesorganisation des Menschen selbst hat ihn zu einem Wesen gemacht, bestimmt, im Raum und in der Zeit zu leben und zu weben, woraus sich von selbst mit der Nothwendigkeit eines Naturgesetzes die große Arbeitstheilung der Kunst ergibt, deren Theorie uns Lessing auf eine ewig fruchtbare Weise vorgezeichnet hat, als er die Grenzen der Künste des Nebeneinander und des Nacheinander ein für allemal unterscheiden lehrte. Wahrlich, nur die grenzenlose Eitelkeit und Thorheit moderner Selbstüberhebung konnte den menschlichen Geist bis zu dem Grade verwirren, daß er die Wohlthätigkeit, Weisheit und Fruchtbarkeit der natürlichen Grenzen seines künstlerischen Wirkens verkennend, nunmehr in seiner naturwidrigen Maßlosigkeit die bewußte neue Schule der Tonzersetzer stiftete und von einer Gesammtkunst der Zukunft träumt, in welcher die eine Kunst, welche sich die Hegemonie über alle schönen Künste anmaßen möchte, unfehlbar die ganze Konföderation und sich selbst auf das gründlichste ruiniren müßte. *) O Fortschritt, wohin hast du dich verstiegen! Und du armes Deutschland, das du die größten Musiker der Welt und überdies den größten kritischen Genius der

*) Zur Erläuterung des Ausdruckes „Tonzersetzer“ ist zu bemerken, daß derselbe freie Nachbildung des treffenden, aber leider unübersetzbaren Wortes eines französischen Kritikers ist, das von der „Zukunftsmusik“ sagt, diese neue Erfindung bestehe wesentlich darin, daß sie das Beste zerstöre, was man jemals in der Musik erfunden hat, nämlich die Melodie: „désinventer la mélodie“ heißt der unnachahmliche Ausdruck.

Neuzeit geboren hast, wie konntest du gerade diese reformatorischen Karikaturen, diese beklagenswerthen Narren des Fortschrittschwindels in die Welt setzen! Wie jammerschade ist es, daß wir den zweiten Theil des „Laokoon" nicht besitzen, der sich auch über die Musik verbreiten sollte. Wäre Lessing auf Musik zu sprechen gekommen, sicherlich würden seine Lehrsätze in entsprechender Weise den Musikern zu Gemüthe führen, was Goethe irgendwo den bildenden Künstlern vorrückt: daß doch unsere Künstler immer dem Poeten ins Handwerk pfuschen wollen, während sie ihn durch das, was sie allein vermögen, zur Verzweiflung bringen könnten. Doch genug! Diese kleinen Ausfälle wird uns der Leser gerne verzeihen; sie stehen hier nicht müßig, sondern als die eindringlichste Mahnung, die Position des Kunstproblems ja möglichst rein und vollständig aufzufassen und fest an seiner Bestimmung zu halten.

Alles in Allem genommen, können wir nun sagen: die absolut künstlerische Aufgabe des Menschen, Wesen und Seele aller künstlerischen Gestaltung, Agens des Gestaltungsprozesses ist das Streben nach einem beseelten, lebensvollen Ausdruck der möglichst vollkommenen geistvollen Ueberwindung der gesammten stofflichen und technischen Materie, das Streben nach dem doppelsinnig Vollendeten, ein wahrhaft ideales Streben also, das seiner Natur nach ein begeistertes, ein schwungvoll emporstrebendes ist. Aber dieses Streben verliert sich nicht in transcendentale blaue Fernen, es will Ernst machen mit der Realisirung seines Ideales, will zu einem leibhaftigen genügenden Ausdruck der Ueberwindung seiner Materie gelangen; dies gerade ist sein eigentliches Ideal, und eben darum kann und darf das künstlerische Streben nach dem Vollendeten die Bedingungen nicht aus dem Auge lassen, welche ihm das Ideal seines Ideals als ein Erreichbares, die Realisirung desselben als möglich erscheinen lassen; es muß also mitten im Schwunge seiner Begeisterung für die Realisirung des Ideals, d. i. im vollen Aufschwung des künstlerischen Selbstgefühles zugleich die maßvolle Besonnenheit haben, mit eben so viel Ausdauer der Begeisterung wie Genügsamkeit hinsichtlich ihrer Ziele, nicht mehr noch weniger zu wollen, als ein Vollendetes in seiner Art. Dies eben ist die Kunst, und das Bewegungsgesetz alles Künstlerstrebens ist hiemit gegeben, es lautet:

Strebe so hoch du kannst; strebe mit Begeisterung und ohne Unterlaß nach dem Vollendeten, aber sei bescheiden genug, nichts zu wollen, was nicht in der Sphäre deiner persönlichen Begabung liegt, oder was wohl gar die Grenzen deiner Kunst überschreitet.

(Schluß folgt.)

Der Pariser Salon von 1865.

(Schluß.)

Die Landschaftsmaler. — Ein Werk in Email. — Paul Dubois' „Florentinischer Sänger."

Hébert, der Historienmaler, hat sich mit einem glücklichen Wurfe dieses Jahr an die Spitze der Landschaftsmaler gestellt. „Die steinerne Bank," so heißt das anspruchslose, äußerlich ganz unbedeutende Bildchen, welches Tausenden entgangen, von der hellsehenden Kritik aber gar wohl bemerkt und gewürdigt worden ist. Es ist eine einfache Bank von Stein, wie sie Hunderten von Künstlern aus dem Park von L'Ariccia bekannt, hundertmal kopirt worden ist. Zwischen den Fugen drängt sich Moos hervor, den Boden hat der rauhe Herbst mit gelben Blättern von den nahen Platanen reichlich besät. Eine tief elegische Stimmung klingt in vernehmlichen Tönen durch das Bild. Was wir sehen, und mehr noch, was wir ahnen, stimmt zur Wehmuth. Weit hinter uns liegt die Blüthenzeit. Geschwundene Jugend, Freundschaft und Liebesglück ziehen vor dem innern Blick vorüber. Und das Ganze ist in breiten Zügen hingeschrieben, wie es nur dem Historienmaler gelingen kann. — Was nun die eigentlichen Landschaftsmaler betrifft, so ist ihre Zahl dermaßen angewachsen und noch immer im Zunehmen begriffen, daß man sie bald Legion wird nennen können. Die Landschaft ist die Gattung, zu der sich junge Talente mit Vorliebe hindrängen. Fast Alles, was unserer nüchternen, positiven und berechnenden Zeit von Poesie noch übrig geblieben ist, das flüchtet sich auf das Gebiet der Musik, dieser jüngsten in dem Schwesterverbande der das Leben verschönernden Künste, und auf das der Landschaftsmalerei, welche unter den bildenden Künsten vorzugsweise das musikalische Element vertritt und dem unbestimmten, gegenstandslosen Sehnen zum Ausdruck dient. Näher liegende und handgreiflichere Gründe jenes Zudrangs fänden sich wohl einfach in der Macht des Beispiels, in der vermeintlichen Leichtigkeit des Erfolges, endlich und zu allermeist in den kürzeren und weniger beschwerlichen Vorstudien. Wie mancher Kunstjünger, der zum Zeichnen weder Beruf, noch Geschick, noch Ausdauer zu dessen Erlernen mitbringt, schmeichelt sich, daß sein Wissen für einen Landschafter vollkommen hinreiche.

Unter allen Umständen jedoch ist die Zahl derer, die aus innerem Beruf dieses Fach erwählen, nicht gering anzuschlagen.

Corot, Huet, Cabat, Aligny und Andere sind Namen vom besten Klang, wenn auch ein oder der andere von der schwankenden Gunst der Mode verlassen, über dem wachsenden Rufe glücklicher Mitbewerber für eine Weile in Vergessenheit gerathen ist. Die frühesten Erfolge jener Genannten reichen in die ersten Jahre nach der Julirevolution, in die Blüthenzeit der „romantischen Schule" hinauf, deren bedeutendster Vorkämpfer auf dem landschaftlichen Gebiet damals Paul Huet war, sowie er deren besonnenster Vertreter bis jetzt geblieben ist. Aligny dagegen ist der streng klassischen Richtung nie untreu geworden. Louis Cabat hat, ohne jemals um den Beifall der Menge zu buhlen, die ehrenvollsten Erfolge erzielt. Ursprünglich in der Art seines Meisters Flers die ebenen, bewachsenen, flachen oder von niedrigen Höhenzügen bekränzten Flußufer des mittleren Frankreichs mit ihrer spezifisch blaugrünen Färbung, oder die ausgedehnten Meierhöfe der Normandie zum Gegenstand seiner anspruchslosen Darstellungen machend, versenkte er sich später, den Fußstapfen der beiden Poussin's folgend, mit wahrer Begeisterung in die großartigen Schönheiten der römischen Natur, namentlich des Sees von Nemi und seiner bezaubernden Ufer. Sein Charakter ist eine große Klarheit der Auffassung, Bestimmtheit der Formenangabe und Solidität der Ausführung. Den entschiedensten Gegensatz zu Cabat bildet Corot. Auch er ergeht sich gerne an den Ufern des Nemi-Sees und noch dieses Jahr hat er eine „Erinnerung an die Umgebungen von Nemi" ausgestellt; aber das Bestimmte der Formen, die festen Theile der Erdoberfläche sind es nicht, die ihn reizen. Die Phänomene des Lichts, die kühlenden Schatten, das Nierastende des Wassers, das Wehen und Säuseln der Luft durch die zitternden Blätter des Strauches, das ist's, was er niemals müde wird uns vorzuführen. Corot ist unbedingt der populärste und geachtetste Name unter den französischen Landschaftsmalern der Gegenwart; freilich nicht ohne Widerspruch. Ja, er verdankt eben seine Popularität zum großen Theile den heftigen Anfechtungen, die sein Talent von jeher erfahren und noch auf diesen Tag zu erfahren hat. Er läßt sich in dieser Beziehung mit Eug. Delacroix vergleichen. Corot's Gegner werfen ihm unter Anderem vor, daß er nie mehr als ein Bild komponirt, und später immer wieder und wieder nur Variationen des einen Thema's gebracht habe. Dieser Vorwurf hat allerdings einen Schein von Begründung, und sicher ist, daß Corot seinen Kompositionen wenig Abwechslung zu geben sucht, sowie andererseits auch seine Formen je mehr und mehr sich ins Verschwommene und Unbestimmte auflösen. Das Hauptverdienst seiner Bilder und was ihren unwiderstehlichen Reiz ausmacht, wird immer die bald heitere, bald elegische Stimmung bleiben, kurz, das musikalische Element, das in der Seele des Beschauenden nachklingt, und das er jeder seiner Schöpfungen einzuhauchen weiß. — Mit besonderer Freude begrüße ich jedesmal das Erscheinen P. Huet's auf den hiesigen Ausstellungen. Sein Waldstrom, welcher sich von Regengüssen angeschwollen, einer Schlucht der Pyrenäen entwindet, die Wurzeln der prachtvollen Waldbäume, die den Gebirgssaum bekleiden, bespült, und über die Ebene sich ergießt, in deren üppigem Gras eine Heerde Rinder weidet, ist ein Bild, dessen großartige Poesie meines Erachtens kein anderes der diesjährigen Ausstellung erreicht. Ja, es will mich sogar bedünken, als ob überhaupt dieses Epitheton, bei dem vielen Erfreulichen, das unseren Blicken sich darbietet, kaum einem anderen Landschaftsbilde zukomme. Es müßte nur etwa A. Achenbach's Seestück sein, die Nordsee in der Nähe eines Hafens in wildem Aufruhr zeigend, und einem Dampfer, der gegen das Toben der Wellen ankämpft, die Einfahrt erschwerend. Luft und Wasser erscheinen in vollem Einklang und in schauerlicher Wechselwirkung, und der Künstler legt ein glänzendes Zeugniß seiner Vertrautheit mit den beiden Elementen ab. Nur in dem Reiz der Färbung, in der Wahrheit der Lokaltöne und deren harmonischer Zusammenstimmung erreicht der Deutsche den Franzosen bei weitem nicht.

Wir müssen uns das Vergnügen versagen, so manches Vortreffliche näher zu bezeichnen, und uns mit bloßer Nennung der Namen begnügen. Unter den Franzosen behaupten im Allgemeinen ihren Ruf: Eug. Isabey, Aug. Jeanron, C. F. Daubigny, Em. Lambinet, J. Jos. Bellel, Jul. André, Gasp. Lacroix, L. A. Lapito, Hipp. Lanoue, E. Reynart, F. L. Français, A. Appian, Henri Besthoud, Ch. Busson, Em. Breton ꝛc. Einige junge Künstler haben sich rühmlich hervor gethan, darunter: Fr. Blin, Em. Lansyer, L. Mouchot. Von Deutschen sind uns noch: W. Schirmer, Ed. Schleich und Branitz aus Frankfurt a. M. aufgefallen. Letzterer, den wir schon voriges Jahr ausführlicher besprochen, hat abermals zwei Landschaften eingesandt, „eine Wiese" und

„ein Kornfeld". Anspruchsloser kann ein Titel unmöglich sein, und einfacher auch keine Landschaft. Ich möchte zu des jungen Künstlers Lob wiederholen, was ich voriges Jahr gesagt. Seine Bilder sehen den zwei ersten ohnedieß auf ein Haar gleich und sind wie diese wieder voll sanften Reizes. Aber bis jetzt scheint Branitz noch nichts Anderes gegeben zu haben, als diese eine Note, und da steht denn doch zu befürchten, daß in kurzer Frist selbst seine Freunde über Eintönigkeit klagen werden.

Unsere Aufgabe neigt sich ihrem Ende entgegen. Wie sehr ich auch bedauere, so manches Vortreffliche an Bildern sowohl als von den anderen Kunstzweigen unberührt lassen, ja ganze Abtheilungen mit Stillschweigen übergehen zu müssen, so sehe ich mich doch genöthigt, mich einzig noch auf zwei Werke zu beschränken, zwei Werke, deren Bedeutung eine ausführlichere Erwähnung zur Pflicht macht. In einem verlassenen Winkel jener Abtheilung, in welcher die Zeichnungen, Aquarelle, Miniaturen, Schmelzarbeiten, Porzellanmalereien rc. zusammengeworfen, von den Besuchern wenig beachtet, an den Wänden schlotterten, stieß der umherirrende Beobachter auf einen Rahmen von mittlerer Größe, der ihn, so eilig oder zerstreut er sein mochte, mit Gewalt fesselte und um so mehr überraschte, als er weniger darauf vorbereitet war. Eine reichangelegte Einfassung von allegorischen Figuren, Arabesken und anderen Verzierungen von tadellosem Geschmack und von wahrhaft klassischem Styl, verbunden mit jener Eleganz, die unserer Zeit eigen ist und die in den Produktionen unserer Tage so häufig für die Abwesenheit aller ernsteren Eigenschaften schadlos halten muß, umschließt eine Anzahl Medaillons, Brustbilder der großen Wiederbeleber der klassischen Studien zu Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts, Erasmus und Reuchlin, Pico della Mirandola und Phil. Melanchthon, Aldus Manutius, Henricus Stephanus und wie sie Alle heißen, Alles in Email, die Brustbilder von weißlichem Ton auf dunklem Grunde, die Einfassung in aller Pracht der reichsten und buntesten Farben, je nach der Natur der Gegenstände, prangend. Ist schon der Grundgedanke eines echten Künstlers würdig, läßt die Verkörperung dieses Gedankens nichts zu wünschen übrig, so war vollends die Ausführung und die Ueberwindung aller technischen Schwierigkeiten der Art, daß man sich in die Blüthezeit der Schule von Limoges zurückversetzt glaubte. Die Verbindung des künstlerischen mit dem handwerklichen Theil der schwierigen Aufgabe und deren gegenseitige Durchdringung erscheint durch Claudius Popelin's erfolgreiche Bemühungen so vollständig erreicht, daß man die Wiederbelebung der Kunst des Schmelzmalers als eine vollendete Thatsache ansehen kann. Eine einfache Medaille belohnte dieses außerordentliche Werk.

Was uns noch zu besprechen übrig bleibt, ist dasjenige Werk der Bildhauerei, dem die große Ehrenmedaille zu Theil wurde. Paul Dubois' „Florentinischer Sänger des XV. Jahrhunderts," ein Werk, das zum Unterschiede von dem vorigen, vom ersten bis zum letzten Tag eine dichte Schaar von Bewunderern um sich versammelte und den Namen seines Urhebers berühmt machte, so wie denn auch, zum Unterschiede von Cabanel, die dem jungen Bildhauer gewordene Belohnung wenig oder gar keinen Widerspruch fand. Ein magerer Junge zwischen 15 und 16 Jahren, in kurzer Jacke und strammanliegenden Beinkleidern, offenbar von Seidengewebe, nur wenige Fältchen bildend, hält eine Mandoline, deren Saiten er schlägt, seinen Gesang zu begleiten. Er scheint fast zu improvisiren, so sehr ist er in sein Werk vertieft, auch möchte man schwören, daß er allein ist, so vollkommen unbefangen erscheint er und unbekümmert um die Außenwelt. Man könnte in gewissem Sinne dieser Figur Erfindung und Originalität absprechen; es ist nicht so fast eine Schöpfung als eine Wiederbelebung; denn in Masaccio's oder Fra Filippo's Fresken sind wir diesem Jungen schon begegnet; vor 400 Jahren oder mehr hat ihn Donatello schon in Marmor, Luca della Robbia in gebranntem Ton geschaffen. Aber sucht nur einmal wirklich nach, ihr werdet doch das Urbild nicht finden, ihr werdet erkennen und zugeben müssen, daß ein junger Meister erstanden, der von dem Geiste jener Großen so durchdrungen und genährt ist, daß er es wagen durfte, wenn nicht den Wettkampf mit ihnen einzugehen, doch in ihre Fußstapfen zu treten, und daß es ihm gelang, ihre Schöpfungen in lebendige Erinnerung zu bringen. Vergebens hat die Kritik, von ihrem Rechte Gebrauch machend, nach einem Fehler gespäht oder einen erheblichen Einwurf zu machen gesucht, alle Kritik hat sich schließlich in ungetheilte und einhellige Anerkennung aufgelöst. Namentlich ist das Verständniß der Form, die Vollkommenheit, mit der z. B. die Beine des Jünglings gezeichnet sind, ein Punkt, über den in Bildhauerwerkstätten ergraute Praktiker in laute Bewunderung auszubrechen pflegten. Das Schicksal oder die Bestimmung dieses Gypsentwurfes ist mir unbekannt; wahrscheinlich

aber ist, daß wir nächstes Jahr der Ausführung des Werkes und sofort auch dessen Vervielfältigung entgegensehen dürfen, dann wird man auch im Auslande den jungen, vielversprechenden Meister kennen und würdigen lernen.

Kunstliteratur.

Beiträge zur Geschichte Böhmens. Herausgegeben vom Verein für Geschichte der Deutschen in Böhmen. Abth. III: Ortsgeschichten. Band II: Die Kaiserburg zu Eger und die an dieses Bauwerk sich anschließenden Denkmale. Aufgenommen und beschrieben von Bernhard Grueber. Mit 18 lithographirten Tafeln. 4.

W. L. — B. Grueber, dem wir bereits werthvolle Mittheilungen über die böhmischen Denkmäler, namentlich über die wichtigen Bauwerke der Stadt Kuttenberg verdanken, beschenkt uns in vorliegender Publikation mit einer durch Sachkenntniß, kritische Genauigkeit und Gründlichkeit ausgezeichneten Monographie über die interessanten Bauwerke des Mittelalters zu Eger. Da unter diesen die Burg mit ihren verschiedenartigen Monumenten in erster Linie steht, so ist ihrer Untersuchung und Beschreibung der größte Theil der Arbeit gewidmet. Schon Puttrich hatte die in hohem Grade wünschenswerthe Aufnahme dieser Denkmale begonnen, war aber nicht zur Ausführung seines Vorhabens gekommen. Nachdem sein Material in den Besitz der k. k. Central-Commission in Wien übergegangen war, sich aber bei genauerer Untersuchung als ungenügend herausstellte, nahm Grueber selbständig eine Vermessung und gründliche Untersuchung vor, deren nunmehr vorliegendes Resultat ihn abermals als scharfsinnigen Techniker und gründlichen Archäologen bewährt. Er geht von den ältesten Theilen der Burg aus, als welche er den sogenannten „schwarzen Thurm“ nachweist. Dies merkwürdige Werk, in Lavaquadern höchst sorgfältig und in vorzüglicher, an die Römerdenkmale erinnernder Technik ausgeführt, schreibt er mit überzeugenden Gründen dem beginnenden 10. Jahrhundert zu. Ueber die Anlage frühmittelalterlicher Burgen bringt er sodann in einem besonderen Abschnitt, unter vergleichender Herbeiziehung anderer Burgen der Donaulande und des böhmischen Gebietes, interessante Notizen bei, die als willkommene Bereicherung dieses bis jetzt nur spärlich bearbeiteten Theiles der Baukunde des Mittelalters aufzunehmen sind. Sodann geht er zu den Hohenstaufen-Bauten auf der Burg über. Als solche sind der Saalbau und die von demselben getrennte berühmte Doppelkapelle zu bezeichnen. Der Saalbau mit seiner bedeutenden Ausdehnung, seiner Freitreppe, seinen durch Marmorsäulen gruppirten Fenstern entspricht in Anlage und Verhältnissen so genau dem Barbarossapalast von Gelnhausen, daß, unterstützt durch anderweitige geschichtliche Gründe, auch der Saalbau von Eger Friedrich dem Ersten zugesprochen wird. Die reichere Ausführung der Gelnhauser Bauten läßt sich durch die an sich schon entwickeltere rheinische Schule und durch eine um etwas spätere Entstehung erklären. Besonders werthvoll sind sodann die genauen Untersuchungen der Doppelkapelle, deren Darstellung die Tafeln V bis X gewidmet sind. Die Formen der unteren Kapelle, noch streng romanisch, schließen sich denen des Saalbaues an, für dessen Entstehung der Verfasser die Epoche von 1150—1175 annimmt. Bei der oberen Kapelle machen sich der Spitzbogen, die schärferen, durchgebildeteren Gliederungen und die höhere Pracht als Merkmale des Uebergangsstyles geltend, und zwar in jener Behandlung, wie wir sie in den Rheinlanden überall gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts antreffen. Daher weist der Verfasser die Ansicht v. Quast's, daß die oberen Gewölbe erst nach einem Brande von 1270 neu aufgeführt worden seien, zurück, indem er nach genauer technischer Untersuchung das ganze Gebäude als aus einem Guß hervorgegangen bezeichnet. Aus einer Urkunde Friedrich's III. vom Jahre 1213, welche in der Kapelle selbst ausgestellt worden ist, ergibt sich, daß dieselbe damals vollendet war. Wir werden daher die Ausführung der oberen Kapelle in die Zeit um 1200 mit Wahrscheinlichkeit ansetzen dürfen.

Was die Bedeutung und Bestimmung der Doppelkapelle betrifft, so weist der Verfasser nach, daß die alte Ansicht über Entstehung und Gebrauch derselben im Wesentlichen das Richtige trifft; daß nämlich bei dem beschränkten Raum auf den Burgen das obere Geschoß der Herrschaft, das untere der Dienerschaft zukam. Daß mehrfach die untere Kapelle zugleich als Familiengruft diente, und die Erinnerung an die Krypten und Konfessionen ursprünglich dabei mit einwirkte, wird nicht in Abrede gestellt, aber die Ausschließlichkeit, mit welcher Weingärtner dies Motiv als das alleinherrschende betont, wird mit Recht zurückgewiesen. Ist doch z. B. gerade die Kapelle zu Eger niemals Grabkapelle gewesen.

Die weiteren Mittheilungen des reichhaltigen Textes gelten der jetzt zerstörten Michaelskirche, die zu der namentlich in den österreichischen Ländern zahlreich vertretenen Gattung der „Karner“ (Todtenkapellen) gehörte, obwohl sie nicht die dort übliche Rundform besaß; ferner der Dekanalkirche St. Nikolaus, deren ursprüngliche romanische Form der Verfasser durch gründliche Nachforschungen ermittelt und zur Darstellung gebracht hat; den abgebrochenen Kirchen St. Johannes und Mariä Heimsuchung, welch' letztere ursprünglich als Synagoge erbaut war; ferner der Franziskanerkirche, der durch ihre originelle Grundform bemerkenswerthen Bartholomäuskapelle (Mittelsäule mit Sterngewölbe) und der Kirche St. Jodok, deren merkwürdiges Antependium, eine alterthümliche Perlenstickerei, zum Theil abgebildet ist. Von kirchlichen Dekorationswerken sind außerdem das Sakramentshäuschen und der Marienaltar der Nikolaikirche mitgetheilt worden. Endlich gibt die Façade eines Privathauses eine Vorstellung von dem Charakter dortiger mittelalterlicher Profanarchitektur. Die lithographirten Tafeln sind durchweg in kräftiger Behandlung, mit gutem Stylverständniß ausgeführt. Die ganze Arbeit darf als eine werthvolle Bereicherung der Monumentalkunde des Mittelalters bezeichnet werden.

Korrespondenz-Nachrichten.

☉ Stuttgart. (Ausstellung im Museum. Plastik. Aus der Ständekammer. Berichtigung.) Es gelangten in jüngster Zeit einige interessante Kunstwerke im k. Museum der bildenden Künste dahier zur Ausstellung. Dahin gehört zunächst eine neue Arbeit des hier domizilirten

Genremalers R. Heck: „Der Empfang eines neuen Pfarrherrn von Seiten der Gemeinde.“ Die Scene spielt auf der Grenz-Markung eines Dorfes im schwäbischen Schwarzwald und bietet hiemit eine äußerst malerische und auch vom Künstler mit sichtbarem Studium und Geschick durchgeführte landschaftliche Umgebung. Der offizielle Empfang des Pfarrers mit dessen Frau und Kindern geht durch den Ortsschultheißen, Gemeinderath und Schulmeister in hergebrachter, landesüblicher Weise vor sich, und bot dem Künstler Gelegenheit, seinem Talent in einzelnen der Natur abkonterfeiten charaktervollen Gestalten und Köpfen Ausdruck zu geben, so wie das Ganze ein vollständig geordnetes schönbelebtes Bild zur Anschauung bringt. Besonders ist das ernste Streben nach Vervollkommnung und feinerer Durchbildung anzuerkennen, und hat dies Bild in dieser lobenswerthen Richtung große Vorzüge vor dem für die k. Staatsgalerie gemalten „Reiseprediger“ desselben Künstlers. Als das zweite zur Ausstellung gelangte Kunstwerk ist das vor mehr als dreißig Jahren gemalte Bild: „Die Mädchen am Brunnen“ von Bendemann, dem Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie, aufzuführen. Es gehört der damals in Düsseldorf allgemein grassirenden sentimentalen Richtung an, und vertritt diese Zeit der „Trauernden“ und „schönen Räuber“ in eklatantester Weise. Und doch tritt dem aufmerksamen und vorurtheilslosen Beschauer aus diesem Bendemann'schen Bilde die Ueberzeugung entgegen, daß er hier vor einem Herkules in der Wiege stehe. Der kindliche Gott der Kraft wuchs mächtig heran; aus den süßen, sinnigen „Mädchen am Brunnen“ erwuchsen die „trauernden Juden“, „Jeremias auf den Trümmern Jerusalems“, und so fort bis zu den bewundernswerthen Aeußerungen des Kraft-Genies, das wir in den Räumen des k. Schlosses zu Dresden bewundern. Wie wir hören, hat die k. Staatsgalerie die treffliche große „niederländische Landschaft“ A. Achenbach's, welche auf der großen deutschen National-Ausstellung in München zur Zeit so großes Aufsehen machte, für die Summe von 3000 Rthrn. angekauft, und hiemit eines der gediegensten, eminentesten landschaftlichen Werke, welche die Neuzeit hervorgebracht, gewonnen. Die hiesige Galerie hat hienach eine Reihe von Haupt-Repräsentanten der modernen Landschaft in ihren zum Theil bedeutendsten Schöpfungen aufzuweisen, es finden sich außer Reinhart, Jos. Koch, Kobell besonders Rottmann (in zwei Exemplaren), Heinlein, Morgenstern, Funk, Leu, Etzdorf, Bürkel, Hummel, Ebert, Heinzmann und Jul. Lange würdig vertreten. Auch einige gute Niederländer finden sich vor, obschon Namen wie Schelfout, Koekoek u. s. w. noch fehlen. Ein größeres Genrebild: „Scene nach einem Hagelschlag,“ welches die k. Staatsgalerie schon vor Jahr und Tag bei dem in München lebenden rühmlich bekannten Maler Grünwald bestellte, ist eben hier eingetroffen, und erfreut sich mit Recht des Beifalls der Künstler wie der Laien. Will einmal ein solches fürchterliches Elementar-Ereigniß zum Vorwurfe künstlerischer Darstellung gewählt werden, so muß sich der Beschauer eine gewisse Dosis von Nerven-Erschütterung und mehr als gewöhnlichen Mitleids gefallen lassen, besonders wenn das versöhnende Prinzip nicht als ausgleichendes Besänftigungsmittel herzugezogen wird. Es hat etwas trostlos Herbes, den Fleiß und Schweiß, die Freude und die Hoffnung eines ganzen Jahres plötzlich vernichtet zu sehen, und wir grollen dem Wetter, das in wenig Augenblicken über Schuldlose ein so grauenhaftes Unglück gebracht hat. Der Künstler führt uns, um uns das Alles recht begreiflich zu machen, mitten auf das Feld, dessen Aehrensegen daliegt, zerzaust und niedergeworfen in wilder Verwüstung. Unter eine mächtige, gleichfalls zerschmetterte Linde hat sich eine Schaar Landleute geflüchtet, zum Theil ihre Gebete an das hier stehende Kruzifix richtend, zum Theil mit einem am Kopfe verwundeten, bleich auf dem Schoße des bekümmerten Vaters liegenden Knaben beschäftigt. Ein wetterkundiger Schäfer, beiläufig gesagt, eine prächtige, äußerst charakteristische Figur, erklärt einigen jüngeren Landleuten die wahrscheinlichen Wirkungen des Unwetters, wohin es sich gewendet, und welche Markungen es zerstörte. Links stiert ein sonst behäbiger Bauer mit halbzugekniffenen Augen hinaus in die ödegewordene Ferne, während seine Frau laut jammernd die Hände ringt. Ein Kind hebt einen getödteten Vogel auf und zeigt ihn seinem erschreckten Schwesterchen. Andere Kinder haben sich in ein Wägelchen geflüchtet, und auch die nebenstehenden Hunde und Schafe suchen instinktmäßig nach Schutz. So sieht man eine Anzahl wohldurchdachter und zum Ganzen zusammengefügter Motive, welche in ihrer Gesammtheit ein lebendiges, dramatisch belebtes Bild der traurigen Katastrophe abgeben. Hiezu gesellt sich eine vollsaftige, kräftige und durchaus harmonische Farbe, sowie eine Technik, die trotz ihrer breiten, markigen Art die Feinheit der Zeichnung und des Ausdruckes der Köpfe nicht außer Acht gelassen hat. — In Weinsberg wird dem dort gebürtigen und gestorbenen Dichter Just. Kerner ein von dem Architekten Beyer entworfenes Denkmal errichtet und sind die Vorarbeiten so weit vorgeschritten, daß dasselbe am 18. September, als am Geburtstage des Dichters, vollendet und eingeweiht werden kann. — Bildhauer Roller hat ein von Prof. Eduard Herdtle bereits im Jahre 1845 nach dem Leben modellirtes Reliefbildniß Kerner's um das Doppelte vergrößert, so daß das Medaillon, welches der Erzgießer Pelargus dahier in Bronze zu gießen hat, zwei Schuh im Durchmesser halten wird. — Noch möchte ich eines neuen plastischen Werkes gedenken, welches gegenwärtig öffentlich ausgestellt ist und einen Schüler der Kunstschule, A. Müller, zum Autor hat. Die in Lebensgröße gebildete Statue stellt eine Nymphe vor, welche als Brunnen-Figur gedacht, in graziöser ungezwungener Bewegung eine Urne hält. Halb sitzend, halb stehend neigt sie ihr Köpfchen nach dem in spe plätschernden Wasser, wahrhaft sinnig und lieblich. Wir wünschen dem jungen strebsamen Manne Glück zu dieser schönen ersten größeren Arbeit, und freuen uns, ihm dies Lob und diese Anerkennung geben zu können. Von einem anderen sehr talentvollen jungen Bildhauer, Rau, der die kolossale Uhlands-Büste angefertigt, sah man kürzlich eine Porträtbüste des Prof. Weiser, Inspektors des Kupferstichkabinets, welche bei treffendster Aehnlichkeit eine Noblesse der Auffassung zeigte, die auch von geistiger Frische und ästhetischem Geschmack Zeugniß ablegt. — Die neue polytechnische Schule, bei der der Baumeister auch vier Nischen für Standbilder vorgesehen hatte, wird vorerst dieses künstlerischen Schmuckes leer bleiben, da die Ständekammern die Mittel hiezu nicht verwilligt haben. Die vier Standbilder sollten Kepler (Mathematik und Physik), Dürer (Malerei, Kupferstecher- und Zeichnen-Kunst) Lavoisier, (Chemie) und Watt (Maschinenbau) darstellen und in grauem

Marmor ausgeführt werden; aber trotz aller Fürsprache unseres kunstsinnigen Kultministers wurde die Angelegenheit ad calendas graecas verschoben. Im Uebrigen wurden von unseren Kammern große Summen für Staats-Neubauten mit anerkennenswerther Munificenz bewilligt, und z. B. ein neues Bibliothekgebäude, eine neue Winter-Baugewerbeschule und der Neubau einer Landes-Irrenanstalt genehmigt. Letztere soll in Tübingen, am Sitz der Universität, errichtet werden und ist eine Summe von 1,200,000 Gulden dafür von der Regierung verlangt, von der Kammer jedoch nur 500,000 fl. bewilligt worden. — Noch bin ich Ihnen eine kleine Berichtigung hinsichtlich des in meinem letzten Berichte erwähnten Umbaues der Kapelle im alten Schlosse schuldig, da nicht Hr. Oberbaurath Egle, sondern Hr. Baumeister Tritschler diesen Bau zu leiten beauftragt wurde.

Kleine Chronik.

Professor Feodor Dietz hat ein neues Bild aus der Zeit des siebenjährigen Krieges, betitelt: „Eine lustige Schlacht" vollendet, und kürzlich in Karlsruhe ausgestellt. Dasselbe führt uns ein Nachspiel zur Schlacht bei Roßbach vor, und schildert auf dem ernsten kriegerischen Hintergrunde die Frivolität der französischen Maitressenwirthschaft in pikanten, zum Theil komisch wirkenden Zügen. Namentlich ist es der Gegensatz der einstürmenden preußischen Husarenschwadron und einer Gruppe jener französischen Schönen mit ihrem höfisch-militärischen Beschützer, auf dessen drastischer Darstellung der Haupteffekt des Ganzen beruht.

Architekt Hügel in München, durch seine geschmackvollen Hochbauten an den bayerischen Ostbahnen bekannt, hat vom Frhrn. v. Schack den Auftrag erhalten, dessen Wohnhaus an der Briennerstraße einem umfassenden Umbaue zu unterziehen. Die seit mehreren Jahren in stetem Wachsen befindliche Galerie des Hrn. v. Schack, für welche das im Garten befindliche kleine Gebäude nicht mehr ausreicht, soll jetzt in dem erweiterten Hauptbau ihre Stelle finden. Die Façade wird mit Fresken auf Goldgrund geziert und das Ganze überhaupt in einem etwas reicheren Renaissancestyl gehalten werden, als er in München bisher üblich war. Der Architekt hat erst vor Kurzem eine größere Reise nach Oberitalien gemacht, um die Muster des modernen Privatbaues zu studiren und namentlich mehrere der kleinen reizvollen Gartenhäuser von Falconetto vermessen und aufgenommen.

Lokales.

Rahl's Entwürfe für das Opernhaus sind von der Kommission, welcher die Entscheidung in dieser Sache zusteht, nun definitiv angenommen und den beiden Schülern des Verewigten, Griepenkerl und Bitterlich, die er selbst dafür designirt hatte, zur Ausführung übertragen worden. Dabei wurde ausdrücklich bestimmt, daß aus Pietät gegen den Meister an den Plänen, wie sie in den letzten Skizzen Rahl's vorliegen, keinerlei Aenderung vorzunehmen sei. Wir sind überzeugt, daß das kunstsinnige Publikum diesen Beschluß mit großer Freude und lebhaftem Dank aufnehmen wird, und erwarten, daß die beiden zur Ausführung dieses umfassenden Werkes berufenen Künstler sich mit allem Ernst und Eifer ihrer schwierigen Aufgabe unterziehen werden.

Franz Dobiaschofsky hat für einen Altar der Pfarrkirche zu St. Ulrich im Bezirke Neubau eine große Darstellung des Rosenwunders der h. Elisabeth gemalt, welche vor Kurzem am Orte ihrer Bestimmung als Ersatz für ein verzopftes Altarbild eingefügt wurde. Von derselben Künstlerhand rührt auch das ungefähr vor Jahresfrist vollendete Kreuzaltarbild derselben Kirche mit einer Darstellung des gekreuzigten Erlösers her. Wir erfahren mit Bedauern, daß ein langwieriges Augenleiden dem rüstigen Schaffen Dobiaschofsky's gegenwärtig sehr unliebsame Fesseln anlegt.

Dem Architekten Hansen ward am letzten Samstag Abend, aus Anlaß seiner nun völligen Genesung von den jüngeren Architekten Wiens ein Ständchen gebracht und eine Anerkennungsadresse überreicht. Das Carlberg'sche Orchester hatte sich in dem schönen Pfeilerhofe der bekanntlich von Hansen erbauten evangelischen Schule, deren Obergeschoß der Meister bewohnt, unter Anwesenheit eines zahlreichen Publikums aufgestellt, und spielte mehrere klassische Musikstücke, darunter einen Satz aus der C-moll-Symphonie von Beethoven u. A. Nach dem ersten Stücke begab sich eine Deputation der Architekten zu dem Gefeierten hinauf und überreichte ihm die mit zahlreichen Unterschriften versehene Adresse, welche folgendermaßen lautet: „Hochverehrter und geliebter Meister! Während in unserer Stadt noch die Klage über den Tod eines ihrer größten Künstler nachklingt, erweckt es uns Allen ein doppelt freudiges Gefühl, Sie, hochverehrter Herr, nach schwerer Krankheit als einen glücklich Wiedergenesenen begrüßen zu können. Die jüngeren Architekten Wiens wollen es sich nicht nehmen lassen, diesem Gefühl den ersten herzlichsten Ausdruck zu verleihen. Möge der Himmel, der Sie uns erhalten hat, auch fürderhin schützend und gnädig über Ihnen walten! Wir erkennen in Ihren Schöpfungen das lautere Streben und die edle Begeisterung für das höchste Schöne in der Kunst, und blicken mit freudigem Stolz auf Sie, als auf einen Mann von jener Unabhängigkeit und Geradheit des Sinnes, von jener Opferwilligkeit und Selbstverläugnung, welche den echten Künstler stets bezeichnen. Empfangen Sie, hochgeschätzter Meister, zugleich mit den innigsten Glückwünschen die Versicherung unserer unbegrenzten Verehrung und Dankbarkeit." Der Künstler dankte mit herzlichen Worten für diese in unseren Künstlerkreisen ungewöhnliche Ovation und erwiderte die Hochrufe der jungen Kollegen beim fröhlichen Gläserklang mit einem Trinkspruch auf die Kunst, welcher mit Begeisterung aufgenommen und von den Tuschs der Kapelle begleitet wurde. Die Feier trug einen ebenso würdigen wie herzlichen Charakter.

Briefkasten der Redaktion: 5. — 11. August. W-n hier. ⊙ in Stuttgart und R. B. in Danzig: Beantwortet. — J. M. in Brien, B. M. in Berlin, V. J. in Leipzig und R. S in Obevano: Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 33.

Vierter Jahrgang.

Wien.

19. August 1865.

Recensionen
und
Mittheilungen über bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Das Urheberrecht in den bildenden Künsten.

Eine Duplik.

x9. Das Erscheinen der Schrift von Dr. F. Kühns über das Recht des Urhebers an Werken der bildenden Künste wurde etwa vor einem Jahre in diesen Blättern Veranlassung zu einer Darlegung von Grundsätzen in Bezug auf diese viel ventilirte Frage, die von denen, welche die deutsche Kunstgenossenschaft adoptirt hat, beträchtlich abweichen. Dieser Darlegung folgte eine Entgegnung von Hrn. Feodor Dietz, welche einen sehr ausführlichen Bericht über die von Seiten mehrerer Kunstgenossenschafts-Komités in der Sache gethanen Schritte enthielt, aber auf den Nerv der Frage mit keiner Sylbe einging und weder die aufgestellten Grundsätze mit Gründen anzugreifen, noch die entgegenstehenden Ansichten mit stichhaltigen Beweisen zu stützen unternahm. Die Redaktion d. Bl. überhob damals den Verfasser der Nothwendigkeit, dies auszusprechen, durch eine Anmerkung, welcher derselbe nichts hinzuzufügen wußte. Dagegen scheint es angemessen, auf die Sache selbst noch einmal zurückzukommen, um, wenn möglich, die damals aufgestellten Prinzipien zu besserem Verständniß zu bringen, als es, wenigstens nach jener Entgegnung zu schließen, durch die erste Auseinandersetzung gelungen zu sein scheint.

Die Denkschrift im Namen der deutschen Kunstgenossenschaft, welche Hr. Kühns verfaßt hat, stellt als obersten Grundsatz hin, daß das Recht der Nachbildung und Vervielfältigung eines Kunstwerks einzig seinem Urheber zustehe; dem gegenüber müssen wir daran festhalten, daß es naturgemäß seinem Eigenthümer zukomme, dem Künstler also nur so lange, als er sein Werk noch nicht veräußert hat.

Die ganze Frage ist zu ihrer gegenwärtigen Bedeutung und Dringlichkeit durch die großen Fortschritte der vervielfältigenden Künste gekommen. Insbesondere hat die Photographie die Nachbildung von Kunstwerken in einer vorher ungeahnten Weise erleichtert. Der verhältnißmäßig geringe Kapitalaufwand, den die Herstellung einer photographischen Kopie erfordert, die Schnelligkeit, mit welcher sie hergestellt und auf den Markt gebracht werden kann, ihre unnachahmliche Treue bei einigermaßen günstiger Beschaffenheit des Originals, das Alles hat sie sehr bald zu einem der Hauptartikel des Kunsthandels gemacht, mit dem in manchen Punkten der Kupferstich die Konkurrenz nicht aushalten kann. Und das Alles wird sich voraussichtlich noch bedeutend steigern, wenn die Photographie, nachdem auch der letzte Zweifel an der Haltbarkeit geschwunden sein wird, sich verbreitet und die Fortschritte sich zueignet, welche bis jetzt nur in Paris mit dem procédé Poitevin erreicht worden zu sein scheinen. Je größer die Dimensionen des Geschäftes werden, um so dringlicher ist die Regulirung der Rechtsfrage.

Dieselbe scheidet sich in zwei Theile; die eine bezieht sich auf das Verhältniß der vervielfältigenden Künste untereinander, die andere auf das Verhältniß dieser, wie überhaupt jeder Art von Nachbildung, zur bildenden Kunst im engeren Sinne, soweit sie Original-Kunstwerke schafft, d. i. solche, deren Wesen es ist, je nur in einem einzigen Exemplar in ganzer Eigenthümlichkeit zu existiren.

Was die vervielfältigenden Künste in ihren gegenseitigen Beziehungen betrifft, so kann hier der Rechtsschutz nicht streng und ausgedehnt genug sein; die Möglichkeit eines genügenden Ertrages und folgerichtig einer guten und stetigen Produktion hängt hier durchaus an denselben Voraussetzungen, welche im Buchhandel das Verbot des Nachdrucks und des Plagiats zu einer gebieterischen Nothwendigkeit gemacht haben. Wie große Kunstfertigkeit aufgewendet oder wie mechanisch die Procedur ist, bleibt so gut wie gleichgiltig; wenn jeder das Recht haben soll, eine Photographie nachzustechen oder nachzuphotographiren, oder umgekehrt, einen Kupferstich zu photographiren oder ebenfalls nachzustechen, so ist der erste Unternehmer in Gefahr, sein in das Unternehmen gestecktes Kapital ganz oder größtentheils zu verlieren, mit andern Worten, das Unternehmen überhaupt wird unmöglich. Am meisten Widerspruch hat dies bei der Photographie gefunden; man hat gefragt, ob sie überhaupt eine Kunst sei und als solche Anspruch auf Rechtsschutz erheben dürfe. Indessen hier so gut wie irgendwo auf diesem Gebiete wendet der Unternehmer sein Kapital auf, sei es nun, daß es sich nur um die einfachen Herstellungskosten handelt, sei es, daß er Reisen machen muß, um Aufnahmen nach der Natur zu bewerkstelligen, oder daß er Kunstwerke oder wenigstens die Erlaubniß der Publikation erkaufte — und für das Alles darf er eine Sicherung des Ertrages gegen Nachdruck beanspruchen. Vorläufig ist die Gefahr noch nicht allzugroß. Denn die Photographie hat so viele Vortheile vor dem Kupferstiche u. s. w. voraus, daß ihr nur wiederum mit Photographie Konkurrenz gemacht werden kann; und die Photographien nach Photographien pflegen so viel weniger gut als die Original-Photographien zu sein, daß schon darin für diese ein gewisser Schutz liegt. Sollte aber die Photolithographie sich in der oben angedeuteten Weise entwickeln, so wird auch das wegfallen. Wie denn schon jetzt auf beschränktem Gebiete eine Original-Photolithographie (wenn sie nämlich nach einer Zeichnung in Linienmanier gemacht ist) auf photolithographischem Wege in völlig identischer Weise kopirt werden kann. Und welche Gefahr für Kupferstich, Radirung und besonders Holzschnitt darin läge, wenn die photolithographische Vervielfältigung freigegeben würde, das kann jeder an den trefflichen und höchst dankenswerthen Nachbildungen älterer Werke sehen, die aus der Anstalt von J. Burkhardt in Berlin hervorgegangen sind.

Schließlich finden dieselben Gesichtspunkte ihre Anwendung auf das sogenannte Kunstgewerbe, auch auf die Gypsgießerei und mancherlei Industrie. Ein Aufwand für tüchtig gebildete Musterzeichner ist in größerem Maßstabe nur möglich, wenn der Fabrikant nicht Gefahr läuft, daß seine neuen Muster ohne Weiteres von Jedem als gute Beute betrachtet und nachgemacht werden dürfen. Und welcher Gypsgießer kann und wird die Kosten auf sich nehmen, welche die Herstellung einer Form nach einem etwa schwer zugänglichen oder weit entfernten Original nicht selten verlangt, wenn sein Abguß ohne Weiteres wieder abgeformt werden darf? Freilich besteht noch eine unglaublich laxe Praxis in vielen Ländern; aber gewiß zum Schaden der Industrie, zum Schaden der Güte des Fabrikates.

Auf Details einzugehen ist nicht dieses Ortes. Die schwierige Untersuchung, ob im einzelnen, konkreten Falle wirklich Nachdruck — um diesen Ausdruck zu verallgemeinern und auch auf diesem Gebiete anzuwenden — vorliege, wird immer ein Sachverständigen-Kollegium verlangen, und vielleicht ist auch die offizielle Anmeldung jedes einzelnen Werkes, für welches der Rechtsschutz in Aussicht genommen wird, wie solche z. B. in Preußen eingeführt ist, empfehlenswerth.

Unter einem ganz verschiedenen Gesichtspunkte erscheint das Werk der bildenden Kunst im engeren Sinn und also auch das Verhältniß jeglicher Nachbildung zu diesem. Es ist schon oben ausgesprochen und in jener früheren Darlegung gezeigt worden, wie das Wesen der bildenden Kunst es mit sich bringt, daß in ihr die ganze Bedeutung des Kunstwerkes sich nur zusammenfaßt in Ein Exemplar, das Original, das aus des Künstlers Hand hervorgeht *). Innerhalb der einfachen und natürlichen Verhältnisse gesunder Kunstzustände muß und wird ihm das Original seine Existenz im ganzen Umfange die Bedeutung sichern und er bedarf also im Grunde nichts, als daß er im Verkaufe dieses Originales nicht beeinträchtigt werde. Daß dieser Verkauf aber mit seinem Ertrag die Arbeit wirklich decke, dafür muß er schon aus dem Grunde in jedem Falle zu sorgen suchen, weil jeder Gewinn, der sich sonst an sein Werk knüpfen kann, wenn er nicht vor dem Verkaufe bereits eingeleitet ist, nicht mit Sicherheit vorausgesehen werden kann. Dagegen wird nun gegenwärtig das Verlangen gestellt, daß dem Künstler auch nach dem Ver-

*) In wie weit das selbst von der Architektur gilt, ist an eben jenem Orte (Jahrgang 1864, Nr. 30) ausgeführt worden, worauf zurückzuweisen wir uns hier begnügen.

kauf ein Recht an seinem Werke gewahrt bleibe, er soll allein die Befugniß erhalten, dasselbe nachzubilden, nachbilden zu lassen und die Nachbildungen zu veräußern.

Es kann hiebei ein doppelter Gesichtspunkt in Betracht kommen, ein idealer und ein materieller. Was den ersteren betrifft, so ist es dem Künstler an sich nicht zu verargen, wenn er sein Werk nicht von jedem beliebigen Pfuscher in Kupfer- und Stahlstich, Holzschnitt und Lithographie entstellt sehen und noch darunter seinen Namen lesen, oder gar, wenn er es nicht auf Tassen, Kaffeebrettern und Taschentüchern wiederfinden will. Aber je tüchtiger das Werk, je mehr es im besten Sinn ein Kunstwerk ist, um so weniger wird es mindestens der ersten dieser beiden Gefahren ausgesetzt bleiben; denn um so weniger wird ihm gegenüber eine schlechte Nachbildung die Konkurrenz einer guten, die dann nicht leicht fehlt, aushalten können. Und dann, ist der Künstler hier wohl schlimmer daran als der Gelehrte, der seine besten Gedanken mißverstanden in Auszügen und Referaten wiederlesen und es schließlich auch der Zeit überlassen muß, in's Gleiche zu setzen, wogegen der Einzelne vergeblich ankämpfen würde? Von den Erfahrungen zu schweigen, die Dichter und Komponisten auf Schritt und Tritt machen müssen. Es ist und bleibt unmöglich, allem Ueblen und allem Unfuge mit Gesetzen in den Weg zu treten, ohne viel schlimmeren Schaden auf der anderen Seite zu stiften — und zwar je höher das Gebiet ist, welches die Sache betrifft, um so unmöglicher. Was sich die Manen Rafael's und Michelangelo's gefallen lassen müssen, wird für den lebenden Künstler nicht unerträglich sein; es ist eben alles Ernstes keine Phrase, daß das fertige Kunstwerk, aus der Hand des Künstlers entlassen, nicht mehr ihm, sondern der Welt und ihrem Leben gehört.

(Schluß folgt.)

Das Kunstwerk und sein naturalistisches Gegenstück.

Mit besonderem Bezug auf die Malerei.

Von A. Teichlein

IV.

(Schluß.)

Man sieht, dieses Gesetz verweist auf die Beobachtung des Naturgesetzes, aus welchem es hervorgegangen ist; es beruft sich auf die natürlichen Schranken, welche der menschliche Geist in seinem künstlerischen Streben nicht überspringen kann und darf, also anerkennen, achten, werkthätig beobachten muß. Aber das Naturgesetz wird eben dadurch zum Kunstgesetz, daß es sich zugleich als ein Vernunft- und Sittengesetz, somit als ein Gesetz des Geistes selbst offenbart. Lasset den Menschen das gegebene Gesetz erfüllen, laßt ihn im vollen Aufschwung seines künstlerischen Selbstgefühles zugleich die maßvolle Besonnenheit haben, sich die Bescheidenheit der Natur anzueignen, die Schranken seines Strebens als vernunftgemäß und mit lächelnder Demuth hinzunehmen, und — schon fühlt er auch diese Schranken nicht mehr als eine drückende Fessel; seine weise Bescheidenheit hat sie durch Selbsterkenntniß in jene edle gemessene Selbstbeschränkung verwandelt, welche die Willensfreiheit auf die höchste ethische Stufe der Willenskraft erhebt, und so steht er festen Fußes mit seiner Kunst auf dem Rechtsboden der Selbstbestimmung, aus welcher mit Nothwendigkeit die wahre Freiheit, die Freiheit ohne Willkür, die Freiheit mit Maß und Ziel, nach Gesetz und Recht der freien Kunst hervorgeht. Allein — daß der Mensch mitten im stolzen Selbstgefühle seines Künstlerthumes, die geforderte maßvolle Besonnenheit, daß er jene weise Bescheidenheit der Selbsterkenntniß habe, daß er sie unbeschadet der Schwungkraft seiner nachhaltig ausdauernden Begeisterung zu jeder Zeit und unter allen Umständen bewähre, dies ist die Schwierigkeit der Sache, welche um so größer ist, als sie von einer gewissen wohlgemeinten Vermessenheit unserer idealen Sinnesart selbst noch gesteigert wird, die bei dem besten Willen, das Rechte zu treffen, stets geneigt ist, über das Ziel hinaus zu schießen und eine Tugend durch Uebertreibung in ein Laster zu verkehren. „Il ne faut pas chercher midi à quatorze heures", oder „das Bessere ist oft der Feind des Guten", dies sind echt künstlerische Maximen, die man sich nicht gegenwärtig genug halten kann. Nicht blos der Art, auch dem Grade nach haben wir uns, im einzelnen Kunstwerke wenigstens, mehr oder weniger mit einem Relativ-Vollendeten zu begnügen; genug, daß unser Streben im Ganzen und Großen von der Wiege unserer Künstlerschaft bis an das Grab auf das Absolute, auf den höchsten Grad von Vollendung des in irgend einer Art möglichst Vollendeten gerichtet sei. Dies setzt somit eine stete Selbstverleugnung der Idealität selbst, eine stete Wachsamkeit der Begeisterung voraus, damit alle Ueberschwänglichkeit, alle Maßlosigkeit, alle Selbstüberhebung von unserer künstlerischen Thätigkeit ausgeschlossen bleibe. Mit einem Wort: die Ausübung aller Kunst hat die

stete Uebung der Kunst der Künste zur Basis, die schwere aber erfolgreiche Kunst der Selbstbeherrschung. Die Kraft dieser höchsten Tugendübung ist es, welche durch die Beständigkeit und Sicherheit ihres durchaus ethischen Thuns und Lassens sich als die höchste uneigennützigste Arbeitskraft erweist und in allen Sphären des Lebens das Höchste leistet; sie ist es, welche ebensowohl das Wahre ergründet, als das Gute thut und das Schöne schafft aus reiner Freude am Streben nach Wahrheit, Sittlichkeit und Schönheit, wie es des Menschen würdig ist, der sich berufen fühlt, den edelsten seiner Anlagen die möglichst vollkommene Leistung abzugewinnen, indem er sich die unablässige Läuterung seiner Triebe, d. i. die Vervollkommnung seiner selbst zur heiligsten Pflicht macht. Den Kunsttrieb zum künstlerischen Pflichtgefühl entwickeln, heißt nichts Anderes als das gegebene Bewegungsgesetz alles Künstlerstrebens vollständig erfüllen, dem Prinzipe der Selbstbeherrschung volle Genugthuung verschaffen. — Mensch, überwinde dich selbst, und du wirst Alles überwinden: Künstler, bemeistere dich selbst, und du wirst ein Meister deiner Kunst, du wirst wahrhaft frei sein und schaffen! — Das ist die ganze Weisheit einer praktischen Philosophie des Lebens und der Kunst, der wir nichts Wesentliches beizufügen wüßten, was sich im Grunde nicht von selbst verstünde für das denkende, empfindende, willensfreie und, wenn auch nicht immer thatkräftige, doch stets thatlustige Geschöpf in seiner angeborenen Strebsamkeit. Wahre dir, trotz aller Konflikte, in die du dich verwickeln wirst, die Lust und Liebe zur Sache, damit dir schließlich leicht werde, was dir am schwersten fällt, die Bemeisterung deiner selbst, die Ueberwindung der ethischen Schwierigkeit, welche der Lösung aller großen Probleme des Lebens vorausgesetzt ist. Permanente Kampflust sei deine ganze Lust! Uebe sie rücksichtslos nach außen, gegen Stoff und Mittel und, wenn es noth thut, auch gegen deine Zeit, ja selbst gegen deine Nation! Aber übe sie noch rücksichtsloser nach innen, wo es unter allen Umständen jeden Augenblick zu kämpfen gibt. Und wie könnte dir die Lust an einem Kampfe schwinden, der in dir selber mit heiliger Lohe stets von neuem entbrennt? So lange deine Begeisterung lauter, dein Streben ein echtes, uneigennütziges ist, fühlst du dich in deinem Rechte, und keine Niederlage vermag dein Selbstvertrauen zu erschüttern. Es ist das Kennzeichen jedes echt künstlerischen Strebens, daß es in der rastlosen Entwicklung seines eigenen viel und tief bewegten Daseins, daß es im Streben selbst zugleich seine eigene Beruhigung sucht und im endlichen Gelingen eines freudigen und darum auch Andere erfreuenden Ausdrucks seine innere Genugthuung auch findet. Daher die bewunderungswürdige Gelassenheit der Erscheinung, welche gerade den lebensvollsten, den gelungensten Werken der Kunst eigen ist. Bewunderungswürdig in der That! So viel Gemessenheit bei solcher Lebensfülle, so viel Anspruchslosigkeit bei meisterhafter Erfüllung der höchsten Ansprüche, welche der Mensch an sich zu stellen hat, solche Einfachheit im Ausdruck des Komplizirtesten, wie das Alles die Gelassenheit der echten Meisterwerke mit sich bringt, das ist in der That der letzte siegreiche, der wahrhaft schöne Ausdruck der inneren Genugthuung. Denn mit edelster Selbstverleugnung läßt er in seiner plastischen Gedrungenheit und vielsagenden Schweigsamkeit den Kampf um die Vollendung als vergessen erscheinen, oder er stellt ihn dar mit der lachenden Heiterkeit des Glücklichen, der spielend das Spiel gewonnen hat.

Damit möchte denn das Summarische des positiven reinen Kunstproblems ungefähr ausgesprochen sein, insofern es überhaupt sagbar ist. Das wesentliche Resultat der gegenwärtigen Untersuchung ist folgendes: Wir wissen jetzt mit aller Bestimmtheit, daß dem künstlerischen Streben des Menschen nach dem Vollendeten in seiner Art, einem Streben, das ebenso besonnen wie begeistert, ebenso schwungvoll wie maßvoll sein soll, für alle Fälle eine moralische Kraft des Willens von höchster Energie und Lauterkeit vorausgesetzt sei, eine Kraft, welche wir nicht in der ästhetischen Begabung, sondern in der ethischen Bestimmung des Menschen zu suchen haben, deren werkthätige Erfüllung alsdann wie von selbst ästhetische Erscheinungen und Wirkungen hervorbringt. Die einzelnen Kunstwerke, die einzelnen Künste sind freilich nur Ringe in der großen Kette des menschlichen Strebens nach Vollkommenheit, aber sie alle sind geschlossene Ringe, deren jeder die ganze Kunst des Strebens ganz enthält; sie stellen alle miteinander nichts Anderes dar, als was die Kunst im Ganzen und Großen darstellt, wenn sie es auch nicht Wort haben will: sie stellen die ethische Schwierigkeit des Strebens nach dem Vollendeten in ihrer ästhetischen Form dar, nämlich als mehr oder weniger meisterhaft überwunden, als immerdar, unter den mannigfachsten Bedingungen überwindbar, und das ohne viel Aufhebens davon zu machen, wie mit einem gewissen, geheimnißvollen, überaus anziehenden, vielsagenden und nichts verrathenden Lächeln, das über die tiefernsten psychologischen Konflikte des menschlichen Emporstrebens zu scherzen scheint, und

so das Erhabene in anmuthender Form, das Anmuthige von erhabenem Gehalte, das Würdige heiter, und das Heitere nicht ohne Würde erscheinen läßt.

Haben wir das Bewegungsgesetz alles künstlerischen Strebens und seine Basis richtig erkannt, so ist damit auch außer Zweifel gesetzt, daß jedes vollendete Kunstwerk (was immer für einen Stoff es behandle und mit welcherlei Mitteln es irgend eine Kunstform hervorgebracht habe) kraft seiner Vollendung in sich selbst auch gehaltvoll und zwar von befriedigendstem und freudig erhebendem Gehalte sei. Denn beseelt vom höchsten ethischen Lebensprinzipe der Selbstbeherrschung, kann jedes echte Kunstwerk was immer für einer Ordnung als ein absoluter und frohlockender Ausdruck der Menschenwürde selbst gelten, und es will uns bedünken, als könne kein anderer, stofflicher („substantieller") Gehalt dem Kunstwerke mehr und höheres Interesse verleihen, als das unwandelbare und allgemein menschliche, das ihm durch die ethische Gehaltfülle gesichert ist, die es an und für sich schon hat, kraft der psychologischen Substanz, dem eigentlichen Stoffe, aus welchem es gemacht ist. Was im Kunstwerke ewig entzücken wird, ist der Adel der Menschenseele, der sich siegreich und ohne Anmaßung in ihm ausspricht. Kann es uns noch Schöneres oder Bedeutenderes vernehmlich machen, als den Schlag jener edlen Herzen, von welchen der Dichter sagt, daß die Welt ihnen nichts weiter zu bieten habe, nachdem sie für das Vollendete geschlagen? —

Korrespondenz-Nachrichten.

:/: **Bamberg.** (Finke'sche Versteigerung.) Ich habe Ihnen vor Kurzem mitgetheilt, daß der bekannte Kunsthändler Finke hier gestorben sei, und demnächst seine Kunstschätze zur öffentlichen Versteigerung kommen werden. Da es für viele Kunstfreunde, denen der ziemlich umfangreiche Katalog nicht zugekommen ist, interessant sein dürfte, Einiges über diese Sammlung zu erfahren, so erlaube ich mir, Ihnen im Nachfolgenden eine kurze Notiz hierüber zu geben. Die Versteigerung beginnt am 11. September Vormittags mit den Gemälden, deren 312 vorhanden sind. Man findet die besten und ersten Namen aller Schulen vertreten, und ich hebe hier nur die hervorragendsten Nummern hervor: Moretto da Brescia, Madonna mit Heiligen; Wohlgemuth M., ein großes dreitheiliges Altarblatt; Jan Wynants, zwei Landschaften; Ruysdael, mehrere Landschaften; Millet, eine Landschaft; Paris Bordone, Susanna; Perugino, Christus; Giotto, Dreifaltigkeit; altspanische Schule, ein sehr interessanter Altar in drei Abtheilungen; P. Neefs, Architekturbild; de Lorme desgleichen; Salvator Rosa, mehrere Landschaften; Huysmans, Landschaft; Fra Bartolommeo, die heilige Veronika; Vivarini, ein Kardinal; Palmavecchio, eine Venezianerin; Ribera, betender Mönch. Es würde übrigens zu weit führen, wollte ich alles Vortreffliche auch nur kurz berühren; ich füge lediglich noch bei, daß eine Reihe höchst interessanter Bilder älterer unbekannter Meister, darunter insbesondere aus der altspanischen Schule vorhanden sind. Die zweite Abtheilung bildet eine kostbare Sammlung von Kuriositäten, Kunst- und anderen Gegenständen, insbesondere prachtvolle Möbelstücke aus der Renaissance- und Rokoko-Periode, schöne alte Waffen, Holzschnitzereien, Silber- und Goldarbeiten jeglicher Art, verschiedene Majoliken, herrliches Porzellan von China, Japan, Meißen, Sèvres, Trinkgefäße jeglicher Art und jeglichen Stoffes (Venezianer Gläser) 2c. 2c. Zum Schluße kommt eine werthvolle und reichhaltige Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten aus allen Schulen, besonders erwähnenswerth viele Blätter aus der Zeit vor Wohlgemuth, von Wohlgemuth selbst, Albrecht Dürer, Martin Schön, Lukas Cranach, L. v. Leyden, G. Benz, überhaupt der besten Meister bis zur Jetztzeit, dann eine Reihe sehr alter und seltener Druckwerke zum Verkaufe.

□ **Berlin.** (Konkurrenz um den römischen Preis an der königl. Akademie). Die diesjährige Preisbewerbung um das obengenannte Stipendium galt der Bildhauerei, und die Aufgabe war die Darstellung der bekannten Scene zwischen Coriolan und seiner Mutter vor den Thoren Roms. Von den Bewerbern waren vier auf ihre unter Klausur angefertigten Skizzen zur Ausführung des großen Reliefs zugelassen worden; ihre jetzt ausgestellten Arbeiten sind mit Nr. III, IV, VI und VII bezeichnet. Nr. IV, von dem Bildhauer W. Landgrebe, erhielt den Preis. Obgleich seine Arbeit in fast allen Theilen durchaus nicht mehr als Skizze ist, — eine einzige Figur, jedoch nicht in der Hauptgruppe, kann einigermaßen ausgeführt genannt werden, — so ist doch alle Welt darüber einig, daß, wenn man nur die hier gegebene Leistung, d. h. ohne Rücksicht auf Nebenumstände, in Betracht zieht, die Entscheidung eine unbedingt gerechte war. Was die günstige Erfassung des Gegenstandes, die psychologisch richtige und bedeutsame Individualisirung der Situation betrifft, so brauchte sich der in der Darstellung Landgrebe's gegebenen kein gewiegter Meister zu schämen, und kann die der übrigen Mitbewerber daneben gar nicht bestehen. Während bei dem Ersteren sich der reiche und großartige Inhalt in gedrängter Kürze, in wenigen, der wahren Leidenschaft entnommenen und dabei edel gehaltenen Zügen ausspricht, haben die Letzteren, wie das für gewöhnlich dem jugendlichen Alter eigen ist, ihre Handlung in allgemeinen und allgemein üblichen Phrasen, mit gewöhnlichen theatralischen Gesten ausgesprochen. Bei Landgrebe wendet der Held, in einfacher Stellung, mit finsterem Ausdruck, den Kopf zur Seite, während die linke Hand krampfhaft den Griff des Schwertes erfaßt. Die vor ihm knieende Mutter hat die andere Hand erfaßt und drückt sie innig an ihren Busen, während sie ihre Rechte nach dem Schwerte ausgestreckt hat, wie um es in der Scheide festzuhalten. Auf der einen Seite der Hauptgruppe schaut eine Gruppe volskischer Krieger dem Vorgange zu, mit dem der Sachlage entsprechenden, sehr schön getroffenen Ausdrucke; auf der anderen Seite erscheint die Gattin mit den Kindern und zwei römi-

schen Frauen; die letzteren sind die schwächste Partie des Bildes. Bei Nr. III thut der Held einen weiten Schritt in's Unbestimmte, ballt die eine Faust und streckt die andere Hand weit von sich, ebenfalls in's Unbestimmte; bei Nr. V sitzt der Held, greift sich krampfhaft an die Stirn, oder vielmehr an die betreffende Stelle des Helmes; die Mutter kniet vor ihm mit weit zurückgebogenem Oberkörper, beide Arme sind gleichmäßig so hoch erhoben und so weit zurückgeschlagen, als es die äußerste Anstrengung der Muskeln erlaubt. Bei Nr. VII ist der Ausdruck maßvoller, bei der knieenden Mutter sogar hübsch gedacht. Aber die Handlung in der Gruppe ist keine einheitliche. Während die Mutter noch kämpft, indem sie mit vorgehaltenem Arme gleichsam den Weg versperrt, ist bei dem Sohne der Kampf, und somit der Höhenpunkt der Handlung, schon vorüber; er schickt sich an, die Mutter vom Boden zu erheben. — In Beziehung auf den zweiten Theil der Arbeit, die Ausführung, steht der Sieger theilweise hinter seinen Mitbewerbern zurück. Die letzteren allesammt haben mehr gelernt und sind geschickter im Detail; ihre Arbeiten enthalten, namentlich Nr. III und V, Partien, die ein bedeutendes Talent für Form und Schönheit bekunden. Aber ein Theil der Ausführung bei Landgrebe, die plastische Stylisirung, und namentlich die meisterhafte Behandlung des Reliefs (im besonderen Sinne) erwirbt ihm auch hier wieder den Vorrang vor den Uebrigen. — Eingangs meines Berichtes sprach ich in Bezug auf die Gerechtigkeit der Entscheidung ein „Wenn" aus, und damit ein vorhandenes Bedenken gegen dieselbe. Zu den bei der Preisausschreibung von der akademischen Behörde veröffentlichten Vorschriften und somit wohl auch Bedingungen gehört die, daß die Bewerber sich bei der Ausführung ihrer Arbeit streng an ihre (unter Klausur) angefertigte Skizze zu halten haben. Die Vorschrift spricht für sich selbst, indem ja die Bewerber später, wo sie frei ein- und ausgehen, sich die Elemente zu einer anderen Komposition von allen Seiten her verschaffen können, und dann ihre Arbeit nach dieser Seite hin keinen Maßstab mehr für ihre Fähigkeit abgeben könnte. Landgrebe nun hat seine Skizze in jeder Beziehung verlassen. Nachdem er fast ein Drittel der bewilligten Zeit auf die Ausführung derselben verwendet hatte, entwarf er eine ganz neue Komposition, woraus sich theilweise auch das Skizzenhafte seiner Arbeit erklärt. Ich weiß nicht, welchen Grad von Wichtigkeit die akademische Körperschaft der erwähnten Bedingung beilegt, erinnere mich jedoch eines früheren Falles, in welchem sie in ihrem Berichte über die Preisertheilung die Verletzung jener Vorschrift mit als Grund für die Nichtzuerkennung des Preises anführte.

x. **München.** (Ein Schillerbild von Fr. Pecht). Vor Kurzem war im Kunstverein ein größeres Bild ausgestellt, das wohl der Beachtung in Ihren Blättern werther ist, als Alles, was der dürftige Sommer dem Publikum vorgeführt hat, und doch Gefahr läuft, ganz unverdienter Weise von Ihnen übergangen zu werden, aus dem einfachen Grunde, weil sein Urheber zugleich Ihr gewohnter Berichterstatter über Münchener Kunst ist. So hätte der Künstler an sich selber für den Kritiker büßen müssen, dessen schneidige Feder ihm doch schon genug Kollegen zu sehr zweifelhaften Freunden seiner Kunst gemacht hat. Aber seinem neuesten Werke haben auch diese ihre Anerkennung nicht versagen können; auch sie müssen sich gestehen, daß Pecht, wenn an Anderen, zugleich an sich selber eine strenge Kritik übt, indem er in beständigem Fortschritt mit jeder neuen Arbeit über die frühere hinausstrebt. — Schon in seinen früheren Bildern hat Pecht einen feinen und glücklichen Sinn für die Wahl des Stoffes bewiesen; er wußte Motive zu fassen, die in der Phantasie des deutschen Volkes Leben und Gestalt gewonnen haben und zugleich seine tiefsten geistigen Interessen berühren. Will man dem Maler für den Verlust der Mythe das weite Reich der Geschichte zum Ersatz bieten, so ist für seine bildende Hand nicht leicht ein Stoff so günstig, wie das in unser Gedächtniß eingegrabene Leben unserer klassischen Dichter. Und wenn wir Deutschen die Geschichte in ihrer Bedeutung für unsere nationale Entwicklung nehmen, was hat uns so vorwärts, so zu dem spornenden Bewußtsein unserer Kraft und unserer Aufgabe gebracht, als der geistige Aufschwung um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, der eine neue Epoche begründet und von Seiten der Kunst in Goethe und Schiller gipfelt? Nicht allein, was sie gedichtet, auch was sie gelebt haben — das Eine ist ja der Inhalt des Anderen — war ein Werk für die Zukunft. Es greift ihr Leben, indem es unsere Phantasie anzieht, zugleich in die Tiefe des modernen Geistes, und was sich in uns in unbestimmten Zügen hin- und herbewegt, das in schöner greifbarer Gestalt vor unseren Blicken festgehalten zu sehen, wissen wir dem Künstler Dank. Hier ist ein historischer Stoff, der zum Geiste spricht und doch nicht spröde der Einbildungskraft sich verschließt, wie die That der politischen Geschichte, deren bedeutungsvoller Inhalt sich nur dem das Vor- und Nachher durchdenkenden Verstande eröffnet. Zudem hat Pecht das Talent, aus diesem Stoffgebiete die zuständlichen Situationen herauszufinden, die in der Bewegung gleichsam verweilen und so dem malerischen Blicke dankbar entgegenkommen. Gewiß den glücklichsten Griff unter den derartigen Vorwürfen seiner Kunst hat Pecht mit seinem neuesten Bilde gethan. Der Moment, da Schiller nach der eigens für ihn und seine Freunde veranstalteten Aufführung der „Räuber" (zu der er sich heimlich von Stuttgart nach Mannheim in der Gesellschaft seiner geliebten Freundin, der Hauptmannswitwe Vischer und der Frau v. Wolzogen begeben) aus dem Theater tritt, von den Freunden und dem Publikum mit begeistertem Zuruf empfangen, er selber im vollen Gefühle seiner Kraft in die Zukunft schauend, — dieser Moment hat ebenso viel Reiz für unsere Anschauung, als er, einen bedeutungsvollen Einschnitt in der Entwickelung des Dichters bezeichnend, uns geistig ergreift. Denn wenn etwas, so entschied ihn jene Aufführung zur Flucht von Stuttgart und zum offenen vollen Eintritt in die Laufbahn des Poeten, die noch das 18. Jahrhundert eigentlich nur als eine Erholung neben dem Amt wollte gelten lassen, das dem Versemacher, um von seinen Mitbürgern respektirt zu werden, nicht fehlen durfte. Die Art nun aber, wie der Maler diesen Moment uns wieder vergegenwärtigt, wie er ihm Form und Gestalt zurückgibt, das ist ganz das Werk seiner eigenen Phantasie und hier bewährt er, indem er den Historiker ergänzt, in dem selbständigen Bereich des Künstlers eigene Schöpfungskraft. Er hat mit seinem Gefühl gleichsam der Seele der Geschichte ihre wahre Erscheinung gegeben, indem er auch diejenigen damals dem Dichter nahestehenden Freunde um ihn versammelt, die dem Akte nicht beiwohnten; so sehen wir Streicher und Hrn. und Frau v. Kalb; wir

hätten so wenig den liebenswürdigen, aufopfernden Fluchtgefährten missen mögen, als die schöne ideale Frau, deren begeistertes Wesen sicher manche Stelle im „Don Karlos“ inspirirt hat. Auch die Schauspieler sind nicht vergessen, denen der Erfolg des Abends mit zu verdanken war, Beil, Beck und Iffland; neben der pikanten Karoline Ziegler fehlt dann die Schwanin nicht, mit der damals Frau v. Kalb in das Herz des Dichters sich theilen mußte, während Frau v. Wolzogen und Frau Vischer, beide am Arm Schiller's — mit dem sie ja die Reise gemacht — ihm auch dann treu geblieben, nachdem sich die Wogen früherer Neigung freundlich beruhigt hatten, gleichsam die Gewähr bieten, daß er, im besten Sinne zugleich der Dichter der Frauen, in ihrem Herzen immer fortleben wird. Endlich im Kontrast zu dieser Gruppe der höfisch beglückwünschende Dalberg, der Mann, dessen diplomatische Unzuverlässigkeit dem Poeten mehr Sorgen als Glück brachte. Doch das figurenreiche Bild in's Einzelne zu verfolgen, müssen wir dem Beschauer überlassen; die eine und andere Figur näher zu bezeichnen, schien uns deßhalb am Platze, weil es der Künstler wohl verstanden hat, indem er die Porträtwahrheit zu Grunde legte, die mannigfaltigen Gestalten durch seine Charakterisirung unserem Interesse näher zu bringen. So treten in der Hauptfigur, die in vollem Lichte den Mittelpunkt der Gesammtgruppirung bildet, uns die wohlbekannten energischen Züge Schiller's treffend entgegen, in's Ideale erhoben, wie es der Kunst zukommt und wie es der Augenblick mit sich brachte, wo der Dichter, von der Begeisterung getragen und die Brust mit allen Hoffnungen geschwellt, die Unsterblichkeit sich gesichert fühlte; so sind auch namentlich unter den Frauen der Natur glücklich abgelauschte und zugleich reizende Köpfe. Man sieht wohl, daß es dem Künstler darauf ankam, seine realen Gestalten zugleich als schöne aufzufassen, und wenn er hierin des Guten eher zu viel als zu wenig gethan hat, so wollen wir sicher darüber nicht mit ihm rechten. Die Nachtbeleuchtung ist, in richtigem Verständniß des an sich schon bedeutenden Motivs, maßvoll gehalten und läßt, indem sie den Reiz des Bildes durch den Lichteffekt erhöht, die Komposition, die Anordnung in voller Wirkung heraustreten. Auf dieser, auf dem wohl gegliederten und durchgeführten Bau des Ganzen, in dem die Einzelgruppen sicher auseinandergehen und sich anmuthig wieder verbinden, beruht der klare und eindringliche Eindruck des Bildes; der Blick wird durch den harmonischen Fluß mitgezogen, um immer wieder auf der Mittelgruppe zu verweilen; und wenn vielleicht in die Bewegung einzelner Figuren der leichte freie Wurf des Lebens noch nicht ganz gekommen ist, so wird das Auge über diesen kleinen Mangel einmal durch die energische Charakterisirung der Gestalten, dann durch den rhythmischen Linienzug des Ganzen hinweggeführt. Endlich ist nicht zu vergessen, daß der Künstler es verstanden hat, mit wirklich malerischem Talent über den Vorgang die Wärme und Heiterkeit, den farbenvollen Schein des wirklichen Lebens auszugießen und seine Stimmung in einem die Kontraste von Hell und Dunkel schön zusammenstimmenden Ton auszudrücken; er wußte so die noch malerischen Kulturformen seines Stoffs zu verwerthen und zeigt gerade in dieser satten Durchdringung von Form und Farbe einen bedeutenden Fortschritt gegen seine früheren Bilder, in denen wohl dieses Streben schon sichtbar, aber dem Ziele noch nicht so nahe gerückt war, wie in dem neuen Gemälde. — Die neueste Münchener Kunst läßt sich, einige Schüler Piloty's abgerechnet, die natürlich Alles über den ungehobelten Leisten des Meisters schlagen und daher eine eigenthümliche Auffassung so wenig wie eine durchführende Charakteristik zu Wege bringen, das geschichtliche Sittenbild wenig angelegen sein, und so gerade einen eigenen und fruchtbaren Zweig der modernen Malerei verkümmern. Daß Pecht diese Aufgabe mit Ernst, Verständniß und Talent aufgenommen hat und nun immer glücklicher löst, daß er zugleich innerhalb dieses Kreises beide Richtungen, die mehr plastisch zeichnende und die eigentlich malerische, immer inniger zu vereinigen strebt, darin ist ihm ein eigenes großes Verdienst zuzuerkennen.

Kleine Chronik.

Ueber die Festbauten beim deutschen Bundesschießen in Bremen, deren Ausführung dem dortigen Architekten Heinrich Müller oblag, herrscht nur eine Stimme der Anerkennung. Das Ganze bot ein höchst wechselvolles und leicht übersichtliches Bild, die Konstruktion wird als ebenso praktisch, wie geistreich gerühmt und in der Plananlage waren alle Ansprüche an Bequemlichkeit und Schönheit in gleicher Weise befriedigt. Man hat in gewissen Kreisen darüber die Nase gerümpft, daß der Architekt statt der „im Allgemeinen für deutsch nationale Bauten“ beliebt gewordenen Gothik den griechischen Styl gewählt hatte. „Aber — bemerkt das „Bremer Sonntagsblatt“ mit vollem Recht — wir müssen uns zu seiner Wahl bekennen und finden darin den rechten Wurf“. Diesen Stätten rein menschlicher Festfreude entspricht das griechische Bausystem mit seinen fest an der mütterlichen Erde haftenden, kräftigen Linien vollkommen. Der transscendentale Vertikalismus der Gothik wäre dazu gar nicht geeignet. Auch der Zusammenhang der griechischen Formen mit dem Holzbau bietet eine Art Rechtfertigung für die getroffene Wahl. Denn aus Holz war ja eben das Ganze für den vorübergehenden Zweck möglichst billig und ansprechend herzustellen. Die täuschende Wirkung eines monumentalen Baues mußte durch die Tünche hervorgebracht werden, „wobei die horizontal gelegten Schaalbretter in ihrer Anordnung einen kräftigen Fugenschnitt repräsentirten.“

Bei den weiteren Ausgrabungen in Pompeji hat man einen Juno-Tempel mit mehr als 300 Skeleten von Frauen und Kindern entdeckt. Wahrscheinlich hatten letztere sich hier während der Katastrophe versammelt, um die Göttin um Schutz anzuflehen und waren dann unter der glühenden Asche des Vulkans begraben worden. Eines der Skelete, in dem man wegen der reichen Kleinodien, mit denen es bedeckt ist, die Ueberreste der Oberpriesterin zu erkennen glaubt, hielt, durch einen goldenen Ring am Arme befestigt, ein Weihrauchgefäß, mit verkohlten Wohlgerüchen angefüllt, in der Form ganz denen ähnlich, die noch heute in den katholischen Kirchen gebräuchlich sind. Wie man die Skelete an's Tageslicht zog, zerfielen sie in Staub. Die Statue der Juno gehört zu den schönsten Werken, die in Pompeji gefunden worden. Die Augen bestehen aus Email, Arme und Hals sind mit kostbaren Spangen geschmückt. Der neben ihr stehende Pfau besteht fast ganz aus edlen Steinen. Ueberdieß wurden ein herrlicher Dreifuß und Lampen aus Gold, Silber und Bronze

gefunden. Die Opferwerkzeuge und geweihten Gefäße fanden sich auf einem Bronzetisch. — In letzter Zeit ist nächst dem Juno-Tempel ein Haus bloßgelegt worden, das seiner Zeit einem Millionär gehört haben muß, denn die Möbel darin sind aus Elfenbein, Bronze und Marmor. Namentlich im Triklinium sind die Lagerstätten ganz besonders reich ausgestattet und der Estrich mit einer wunderschönen Mosaik bedeckt, deren Mittelstück eine üppig servirte Tafel darstellt, auf der auch Vögel mit prachtvollem Gefieder prangen. Rings um dieselben sieht man einen Kranz von Hummern, deren einer ein blaues Ei in seinen Scheeren hält, während ein zweiter eine geöffnete Auster, ein dritter eine farcirte Ratte und ein vierter eine Schale mit gerösteten Austern darbietet. Ein zweiter Kranz besteht aus Schüsseln, gefüllt mit Fischen, Rebhühnern, Hasen und Eichhörnchen, die den Kopf zwischen den Vorderpfoten halten. Die dritte und vierte Guirlande besteht aus Würsten, Eiern, Austern, Oliven, Früchten und Gemüsen aller Art. Die Wände des Trikliniums sind mit schönen Fresko-Malereien bedeckt. In der Mitte des Gemaches fand sich ein sehr wohl erhaltener Tisch aus seltenem Holze, inkrustirt mit ciselirtem Golde, Marmor, Achat und Lasurstein. Auf demselben standen Amphoren und einige Trinkgefäße aus Onyx.

Für die Ausschmückung des Schwurgerichtssaales zu Elberfeld war bekanntlich eine Konkurrenz ausgeschrieben, an der sich nicht weniger als 25 Künstler betheiligt haben. Den ersten Preis von 100 Friedrichsd'ors erhielt der Historienmaler Albert Bauer in Düsseldorf, doch sind neben ihm noch die zwei Mitbewerber, G. Elster in Düsseldorf und C. Stürmer in Berlin, zu einer nochmaligen engeren Konkurrenz auf Grund ihrer zu revidirenden Skizzen eingeladen, welche im Herbst zur Entscheidung kommen soll. Der besten dieser Arbeiten ist die Ausführung und dem betreffenden Künstler dafür eine Summe von 7000 Thln. bestimmt. Die beiden anderen Entwürfe erhalten Prämien von je 50 Friedrichsd'ors und bleiben Eigenthum ihrer Urheber.

In der Münchener Glasmalerei-Anstalt sind vier der neuen für den Chor des Kölner Domes bestimmten Fenster der Vollendung nahe. Als Mittelpunkte der Ornamentation derselben erscheinen die vier Propheten Hoseas, Joel, Amos und Abadias. Die Zeichnungen zu diesen Figuren, wie zu den sie umgebenden Mustern, lieferte Hr. Sagstätter, die Malerei wurde von Hrn. Faustner ausgeführt. Um einen möglichst harmonischen Eindruck in der Umgebung der alten Chorfenster des Domes zu erzielen, ließ man zwei dieser ehrwürdigen Monumente der mittelalterlichen Kunst die weite Reise nach München machen. Der Erfolg wird hoffentlich diesem glücklichen Gedanken entsprechen, und die treffliche Ainmüller'sche Anstalt durch diesen innigen Anschluß an die bewährten Muster ihrer Kunst zu der genauen Beobachtung der fest bestimmten dekorativen Stylgesetze zurückgeführt werden, von dem sich manche moderne Leistung der Glasmalerei zu ihrem Nachtheil entfernt hat.

Von Professor Lübke's „Grundriß der Kunstgeschichte" wird in New-York eine englische Uebersetzung vorbereitet. Derselbe Verfasser arbeitet an der fünften Auflage seiner „Vorschule zur Geschichte der Kirchenbaukunst," welche bei dieser Gelegenheit unter Anderem durch eine Darstellung der kirchlichen Geräthschaften des Mittelalters bereichert werden wird.

Lokales.

Die Zeichnung von Bonaventura Genelli, welche vom Staatsministerium, wie wir früher berichtet, für die akademischen Sammlungen bestellt war, ist unlängst hier eingetroffen und in der Bibliothek der Akademie aufbewahrt worden. Die Darstellung behandelt den Moment, wie der aus der Unterwelt entwichene und zu den Seinigen zurückgekehrte Sisyphos vom Dämon des Todes erfaßt und mitten aus dem frohen Gelage im Königspalast von Ephyra zum zweiten Mal in den Orkus fortgeschleppt wird. Das Blatt ist in der bekannten einfach großartigen Weise des Meisters schwarz mit weiß aufgesetzten Lichtern auf Tonpapier ausgeführt und mißt nicht weniger als 1,35 Met. Länge und 0,72 Met. Höhe.

Rahl-Ausstellung. Der österreichische Kunstverein beabsichtigt, im kommenden Monat eine große Ausstellung zu veranstalten, wobei nur Werke des verewigten Künstlers zur Anschauung gebracht werden sollen. Mehrere hervorragende Persönlichkeiten unterstützen das Unternehmen durch Ueberlassung der in ihrem Besitze befindlichen Bilder des Meisters. Ebenso hat Hr. Dr. G. Bach, als Bevollmächtigter für die Verlassenschaftsmasse, die Ueberlassung sämmtlicher noch in Rahl's Atelier befindlichen Kunstwerke zugesagt. Der Maler Thann in Pest, ein Schüler des Verewigten, besorgt die Auffindung und Herbeischaffung der vielen in Ungarn befindlichen Bilder; auch die Maler Bitterlich und Griepenkerl sind für die Ausstellung thätig und werden deren Anordnung und Aufstellung leiten. Dem Kunstverein ist bereits der größere Theil der Kartons, Farbenskizzen, Entwürfe, Porträts, Studien und sonstigen Staffeleibilder zugesagt. Der Verwaltungsrath beabsichtigt eine Herabsetzung des Eintrittspreises, um die Ausstellung auch dem minder bemittelten Publikum zugänglich zu machen.

Im österreichischen Museum sind u. A. folgende Gegenstände zur Ausstellung gekommen: W. v. Kaulbach's Karton zu dem im Berliner Museum ausgeführten Wandgemälde: „Die Kreuzfahrer"; der Konkurrenz-Entwurf des Architekten Hasenauer für die Domfaçade von Florenz; die Pläne des Dombaumeisters und Professors Fr. Schmidt für die Restauration der Kirche in Braunau; Schlosserarbeiten aus dem vorigen Jahrhundert, Eigenthum des Hrn. Nowak hieselbst; neue treffliche galvanoplastische Reproduktionen aus der Anstalt des Hrn. Haas; endlich eine reiche Kollektion von modernen Venetianer Glaswaaren, darunter eine Auswahl der bekannten ausgezeichneten Glasmosaiken aus dem Institute des Hrn. Salviati in Venedig. Wir kommen auf diese letzteren für die gesammte moderne Dekorationskunst höchst wichtigen Produkte nächstens ausführlich zurück.

Briefkasten der Redaktion: 12—18 August: ☐ in Berlin: Erhalten. — x. in Prien: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von F. Löwenthal.

№ 34.

Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien.

26. August 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts.

Ihr Verhältniß zur damaligen Gesittung und ihr Ausgang *).

Von **Julius Meyer.**

I.

Die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts in seiner zweiten Hälfte ist zu einer eigenthümlichen Berühmtheit gelangt. Vielleicht gibt es in der neueren Geschichte keine zweite Periode der Kunst, in welcher sich der Charakter und die Formen des gleichzeitigen Lebens so treu wiederspiegeln. Die Sitten und das Treiben der höheren Stände gaben dem Zeitalter, das überhaupt von den Höfen und dem Adel seinen Zuschnitt empfing, sein bezeichnendes Gepräge; sie erhielten zugleich ihren treffenden Ausdruck nicht blos in den bekannten Bildern von Boucher und seinen Nachahmern, sondern ebenso in den hundertfach variirten mythologischen und allegorischen Scenen. Jene setzten die vornehme Gesellschaft mit ihrer Ausschweifung und Geziertheit in eine Natur, die sich für idyllisch gab und nichts weiter war, als zierliche Theaterdekoration; diese gaben den Göttern und Helden der alten Welt, sowie den ausgehöhlten Figuren einer schon abgelebten Phantasie mit einer sinnlich ausgeladenen Form den lüsternen Anstrich und das kokette Lächeln der Salonmenschen. Es war im Grunde derselbe Schlag von Geschöpfen, fast ebenso rosig, nicht weniger nackt, mit der gleichen lockenden Wendung, die auf den Gemälden La Grenée's und C. Vanloo's die Tugend und die Weisheit oder die Künste vorstellten und auf den Bildern Boucher's und Fragonard's die Schäferinnen spielten. Eine Kunst, die hinlänglich der durchgängige Zug kennzeichnet, daß sie dem Beschauer vorab die Frage aufdrängt, ob ihre fast nackten oder fast bekleideten Gestalten schon halb aus- oder erst halb angezogen sind.

Nie hatte sich die Kunst mit mehr Leichtsinn über die Natur und den realen Schein der Dinge hinweggesetzt und doch war sie nie so tief befangen in den sinnlichen Bedürfnissen, in dem alltäglichen Handel und Wandel der Zeit. Der Genußsucht und den manierirten Umgangsformen eines Geschlechtes, das in geselligen Freuden sein Leben hintändelte, mußte ebensowohl die landschaftliche Natur sich fügen, als die überlieferte Welt des christlichen Himmels, der Geschichte und der Mythologie; für diese, wie für jene hatte die Malerei nur so weit Sinn und Verständniß, als sie in ihnen das leichtfertige, tänzelnde, gepuderte Wesen des gesellschaftlichen Treibens mit malerischem Reiz erscheinen lassen konnte. Ganz aufgegangen schien sie so in der Anschauungsweise der tonangebenden Kreise, ganz verloren in die fertig überlieferten Formen und Gestalten, die der Phantasie geläufig waren und sich daher mit leicht spielender Hand in's Endlose wiederholen ließen. Gleich weit war also die Kunst sowohl von der Natur, wie von jeder idealen Auffassung; sie ging vor Allem auf sinnliche Wirkung aus und doch zugleich auf einen salonfähigen Anstand der Bewegung, einerseits verfestigt in stehender Manier, andererseits zerstreut in zuchtloser

---

*) Aus einem demnächst erscheinenden Werke: „Geschichte der modernen französischen Malerei (seit 1789) und ihres Verhältnisses zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur." I. Kapitel.

Willkür, auf den Ausdruck lüsterner oder hochtrabender Empfindung bedacht und doch von dem Mangel inneren Lebens erkaltet. Es war ebenso wie in der Gesellschaft, die mit geistreichem Spiel die Natur in ihr Gegentheil verkehrte und doch dem Zwang einer hergebrachten und hohlen Anschauung unterlag.

Auch die sogenannte klassische Richtung der Malerei (vertreten namentlich durch Natoire, Doyen, La Grenée und Challe) kam über diese Art von Auffassung und Behandlung nicht hinaus. In die Sagen und geschichtlichen Stoffe der klassischen Welt hatte sich der französische Geist mit der ihm eigenen pathetischen, effektvoll herausschlagenden Weise eingelebt; die Malerei war von Nikolas Poussin, der sich die Antike (wie er sie verstand) geradezu zum unbedingten Vorbild genommen, ein für allemal in diese Bahn gelenkt. Allein, hatte schon er, arm an eigenthümlicher Empfindung und von dem hohen Werthe der klassischen Bildung ganz durchdrungen, die Natur gering geachtet, und so seinen idealen Figuren weder tieferen Ausdruck, noch den Wurf lebensvoller Form und Bewegung mitgeben können, so erschien in seinen Nachfolgern, die zudem, von der Virtuosität Lebrun's geblendet, dessen verblasene und pomphafte Manier annahmen, die antike Welt vollends wie ein Schattenreich, dessen Gestalten gehalt- und seelenlos, von keinem menschlichen Trieb und Gefühl bewegt, nur das eitle Bewußtsein ihrer theatralischen Würde oder ihrer frivolen Grazie an den Tag legen. Und zeigte sich auch einmal, wie wir an Vien, dem Lehrer David's sehen werden, innerhalb dieser Richtung ein Streben nach einer mehr naturwahren und maßvollen Darstellung, so gingen doch solche einzelne ernstere Versuche — davon abgesehen, daß sie in akademische Gemessenheit zurückfielen — in der allgemeinen Entartung unter.

Ganz ähnlich verhielt es sich mit der religiösen Malerei, die natürlich auch unter der Regentschaft und Ludwig XV. mit dem Schmuck der Kirchen noch vollauf beschäftigt war. In ihr waren auch die Obengenannten thätig, welche sonst mit Vorliebe klassische Stoffe behandelten; wie umgekehrt diejenigen, deren Hauptfach sie war (wie Restout, Pierre und Deshayes) mit gleicher Leichtigkeit zu mythologischen und allegorischen Motiven griffen. Denn Auffassung und Darstellung waren ja überall dieselben. Die Madonnen, Engel und Heiligen wurden ebenso wie die alten Helden in's Französische übersetzt und zwar in den gefälligen Typus des 18. Jahrhunderts; an die Stelle ausdrucksvoller Empfindung trat auch hier die theatralische, elegante Bewegung und zu entblößten Brüsten, schlank sich ausschwingenden Beinen, flatternden Genien, wallenden Gewändern und schwunghaften — wenn auch sinnlosen — Geberden fand sich hier gleichfalls ausreichende Gelegenheit. Nicht wenige dieser Bilder sind in drei Stockwerke eingetheilt: in dem unteren Einige aus der niederen, irgendwie duldenden oder gepeinigten Masse; im mittleren schon ein höheres Geschlecht von heiligen oder sonst bevorzugten Menschen mit aristokratischen Manieren und mehr buhlerischem als frommem Blick zum oberen Stockwerk gewendet, zum geöffneten Himmel, aus dem die liebenswürdigsten Erzengel und Madonnen, gleichsam die Blüthe des himmlischen Hofstaates, sich mit süßer Gewährung herabneigen. Das Ganze fast ein Bild der damaligen Abstufung der Stände und ihres Verhältnisses zum königlichen Hofe.

Ueberhaupt war die liebste Vorstellung des Zeitalters der offene Himmel, bevölkert von leuchtenden, einerlei ob christlichen oder heidnischen Göttern, die nur das ideale Bild der feinen „Gesellschaft" waren, befreit von der Last der irdischen Mängel wie der irdischen Kleider und dem Zwange der Etikette, ganz Schönheit, Lächeln, Liebe und Genuß. Daher ganz begreiflich, daß Antoine Coypel, einer der Maler aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, an denen sich die Nachfolger bildeten, die Hofdamen als Göttinnen in die Versammlung des Olymps aufnahm, als er diesen, das Hauptgemälde zu einem Bildercyklus aus der Aeneide, für den Herzog von Orleans im Palais Royal darzustellen hatte. Da es aber doch auch in dem mittleren, bürgerlichen Stande nicht an reizenden Geschöpfen fehlte, so ist es ebenso bezeichnend, daß der Sohn des Vorigen, Nikolas Coypel, diese zu Ehren brachte, indem er sie ihrer entstellenden Hülle entkleidete und in Nymphen verwandelte. Für diese offenen Himmel aber mit ihren Wolken, ihrer Lichtfülle und ihren lockenden Gestalten fand sich überall Gelegenheit, an den Decken der Paläste und öffentlichen Gebäude, an den Gewölben und Kuppeln der Kirchen. Durchbrochen sollte die lastende Decke des Hauses erscheinen, um diese irdisch-göttliche Zauberwelt hereinleuchten zu lassen und nur ein Geschlecht, das vom Gesetz der Schwere und der Realität erlöst frei im Raume schweben konnte, verkörperte das in Allen lebendige Ideal der Glückseligkeit. In dieser Götterwelt war vollbracht, was der Gesellschaft höchstes Ziel schien; in ihr das Uebersinnliche sinnlich geworden und das Sinnliche über die Noth und die Pflichten der Wirklichkeit erhoben.

Die Decken- und Kuppelgemälde („Les grandes machines“) waren denn auch das Lieblingsfach und die Stärke der damaligen Maler. Sie standen hierin auf den Schultern ihrer meist größeren, aber nicht immer ebenso unbefangen auf bloßen Reiz ausgehenden Vorgänger. In dieser malerisch-dekorativen Gattung hatten sich schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts P. Mignard (Das Paradies in Val de Grâce) und S. Bourdon ausgezeichnet und das Vorbild gegeben; jener mit mehr spielender Anmuth, dieser mit dem Anspruch auf großen Styl, beide aber noch mit einem gewissen Streben nach Ausdruck und Würde, das dem Zeitalter Ludwig's XIV. eigen war. Nach ihnen thaten sich namentlich A. Coypel und F. Lemoyne hervor, beide in der Wende stehend zwischen dem Zeitalter Ludwig's XIV. und dem des XV. und so auch die Kunst aus der noch etwas gehalteneren Art des 17. Jahrhunderts in die lockere Ausgelassenheit des 18. überführend. Ersterer war noch auf kräftigen Ausdruck bedacht, fiel aber, da er ihn nicht treffen konnte, in leere Uebertreibung und Karikatur; Letzterer dagegen, der Lehrer der Natoire und Boucher, der die Nymphen und Göttinnen gar zierlich in eine zurechtgeputzte Natur zu setzen und in seinen Deckenmalereien die Frische und Lebhaftigkeit des Kolorits durch einen sanften, nur um so sinnlicher lockenden Schleier abzutönen wußte, — Lemoyne bezeichnet den entschiedenen Uebergang zu der späteren Kunst und Sitte. Nun war der Weg geebnet für die kleinen Paradiese der Boucher's und Vanloo's, für die großen, heidnischen oder christlichen Götterhimmel der Natoire, Doyen, Pierre und Fragonard, denen auch das ernste Motiv Anlaß zur Schilderung unverholener Sinnenlust — natürlich in salonfähiger Form und Bewegung — wurde.

So war die ganze irdische und überirdische Welt in eine bunt durcheinander spielende Schaar sinnlich reizender Gestalten aufgelöst, aller Inhalt in denselben Model zierlich manierirter Erscheinung gegossen. Es ist bezeichnend, daß Fragonard, der sich namentlich die Baroccio, Solimena, und Cortona zum Muster genommen und ebenso die Salons der Dubarry wie das Boudoir der Tänzerin Guimard schmückte, mit universeller Leichtigkeit alle Stoffe behandelte, in allen Gattungen arbeitete, vom klassischen Historienbild im monumentalen Maßstab bis herab zur Schäferidylle, für die er sich eigens in seinem Atelier aus natürlichen Blumen, Laubgewinden und feinen Geweben die Dekoration zugerichtet hatte. Und so durchgreifend war diese ganze Kunstweise, so sehr auf das Dekorative und Anlockende aus, wie es das Zeitalter liebte, daß selbst der Künstler, der meist für den begabtesten der Periode gilt und wie es scheint ein ernsteres Streben hatte, P. Subleyras, doch auch nur in jener leichten gefälligen Weise sein Talent zu vollem Ausdruck zu bringen im Stande war.

Indessen wie im Leben selber als Rückschlag gegen die Sittenlosigkeit ein empfindsames Interesse für das einfache Glück und Leid des Familienlebens auftrat, so suchten im Gegensatz zu den rosigen aufgebauschten Gestalten der Boucher's und Vanloo's, den manierirten Götter- und Heiligenschaaren von Natoire und Restout, die gemüthlichen Familienscenen von Greuze die Wahrheit eines natürlichen, noch unverdorbenen Lebens und eine tiefere Empfindung auszudrücken. Es war im Grunde derselbe Drang nach Natur, der in der literarischen Welt Rousseau zu seinen vernichtenden Ausfällen gegen die Gesellschaft und die Civilisation trieb, und Diderot auf den Gedanken brachte, durch die rührenden Konflikte des bürgerlichen Drama's wieder einfaches Gefühl und natürliche Leidenschaft auf die Bühne zu bringen. Freilich war auch diese Begeisterung für die Natur von ihrem Gegensatz angesteckt, auch in sie das gemachte Wesen der Zeit und die Reflexion der Bewußtheit eingedrungen; sowohl in den Dramen Diderot's als in den Bildern Greuze's — die jener in seiner überschwenglichen Art nicht genug zu preisen wußte — war die Natur durch die Alles verzopfenden Hände des Jahrhunderts gelaufen. So war auch von der Richtung, welche Greuze eingeschlagen, eine tüchtige Fortbildung nicht zu erwarten, wenn auch der Künstler als solcher seinen literarischen Genossen überlegen war und in seiner Art es der Meisterschaft nahe brachte. Dieses Familiengenre hatte, bei einer feinen und liebenswürdigen Beobachtung des individuellen Lebens, doch zu sehr den Charakter der hausbackenen Prosa, die im Gegensatze zur Ausschweifung auf ihre Rechtschaffenheit pochte, und zu viel von dem gerührten Wesen einer Gefühlsweise, die sich in dem Pathos der kleinbürgerlichen Beschränktheit gefiel, um in die Entwicklung der damaligen Kunst fördernd oder umbildend einzugreifen. Zudem war doch auch die Behandlung des Malers, so geistreich der freie Zug seiner Form und sein flotter Farbenauftrag war, noch in der konventionellen Weise des Zeitalters befangen.

Vielleicht die einzige reine Künstlernatur jener Zeit, die von dem geschminkten und selbstgefälligen Wesen derselben kaum berührt wurde, war nicht sowohl Greuze, als Chardin, ein hervorragendes, aber anspruchsloses

Talent, das in der liebevollen Darstellung einfacher Stillleben und der kleinen Stoffe des täglichen Treibens den Holländern nahe verwandt war. Er hat bei nahezu meisterhafter Ausführung die malerische Anschauung im tieferen Sinne, welche in den treuen, aber ideal durchgebildeten Schein der Wirklichkeit das innere Leben legt und so dieses niedere Dasein charaktervoll ausprägt und doch über das Gemeine erhebt: eine ganz vereinzelte Erscheinung, die nur von den guten Säften der künstlerischen Ueberlieferung genährt zu sein schien. Neben ihm that sich — und zwar ebenfalls in einem mehr abseits liegenden Gebiete, dem der Landschaft — nur noch eine gesundere Kraft hervor, der es um eine treuere und wahrere Naturauffassung zu thun war: Joseph Vernet. Aber auch er konnte sich von dem Triebe nach einer besonderen, gleichsam geräuschvollen Wirkung nicht losmachen, die er durch eine gewisse Aufregung der Natur, seltsame Beleuchtungen und stark hervortretende, bewegte Staffage zu erreichen suchte *).

Es ist fast der ganzen französischen Kunst eigenthümlich, daß sie bei aller Begabung und allem Geschick für die Form doch einen solchen Inhalt in diese zu legen sucht, der noch über die künstlerische Erscheinung hinaus den Geist oder die Sinne beschäftigt. Sie ist selten ganz frei von stofflichem Interesse. Sei es nun, daß sie sich an die Sinnlichkeit des Beschauers wendet oder Empfindungen in ihm nachklingen läßt, die jenseits des Bildes liegen, oder endlich — was öfter der Fall ist, als man gemeinhin annimmt — durch den Ausdruck einer folgenschweren Situation, eines bedeutungsvollen Momentes, der zu allerlei Gedanken anregt, auf ihn wirken will. Denn der Franzose will die Aufmerksamkeit und die Phantasie des Zuhörers oder Beschauers gefangen nehmen, an sich fesseln; daher sucht er die Form zu packender Bestimmtheit zu vollenden, um die Wirkung schlagend zu machen, sucht aber auch gern, um seines Erfolges doppelt sicher zu sein, nach einem besonderen Reiz des Inhaltes. Er nimmt in dieser Eigenheit die schwankende Mitte ein zwischen dem eigentlichen Romanen, den allein die gesättigte, den Stoff ganz in sich versenkende Form befriedigt, und dem Germanen, dessen rastlos immer in sich selbst zurückkehrender Geist eine Vorliebe für den gedankenschweren Inhalt hat, der über die Form hinausquillt.

Jene Beimischung des stofflichen Interesses läßt sich auch an der französischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts wahrnehmen, so sehr diese sonst darauf aus zu sein schien, das ganze Leben in ein reizendes Formenspiel zu verflüchtigen. Zwar trat hier natürlich das gedankenhafte Element mehr zurück, da die Kunst vor Allem nach sinnlicher Gefälligkeit und dem geistreichen Schein eines feinen Lebensgenusses und höfischer Formen strebte. Allein lag schon hierin, ebenso wie in der Vorliebe für die prunkende Vornehmheit der klassischen Stoffe oder die Rührung bürgerlicher Schicksale, ein über die Kunst als solche hinausgreifendes Interesse, so verfehlte man andererseits nicht, allerlei abstrakte Vorstellungen in das verlockende Gewand der zopfigen Götter zu kleiden. Die Allegorie im übelsten Sinne, die dem Begriff eine hohle Hülle umwirft, welche sich um jenen nicht kümmert und mit buhlerischem Seitenblick nur um ihren eigenen Reiz weiß, mußte besonders einem Geschlechte zusagen, das vorab auf Repräsentation — für die französische Sache ist der deutsche Ausdruck schwer zu finden — bedacht war und auch den ernsten Inhalt des Lebens in Schein und leere Formen zerfaserte. Keine Epoche der Malerei hat eine solche Ueberfülle von Allegorien aufzuweisen, wie die französische des achtzehnten Jahrhunderts; ein deutliches Zeichen, wie buchstäblich der Kunst ihre eigene Seele ausgeweidet war. An den öffentlichen und Privatwänden prangten die halbnackten, mit üppiger Körperfülle und leerem Lächeln kokettirenden Gestalten, die alle möglichen Begriffe vorstellen wollten und in der That nichts vorstellten, als eine tändelnde Mischung von sinnlich ausgeladenen, aufregend entblößten Leibern und aufgebauschten, flatternden Gewandstücken.

*) Wie im Sittenbilde Chardin ein später und vereinsamter Nachzügler der Holländer war, so hatte die Landschaft des 19. Jahrhunderts einen verlorenen Vorposten in Lantara (1729 — 1778; ein Bild von ihm im Louvre). Ein Maler von bedeutendem Talent, aber schon damals kaum gekannt und lange vergessen, weil er, aus niederem Stande, sich von der Gesellschaft abgeschlossen hatte und lässig und sorglos mit unüberwindlichem Kneipenhumor sein Leben und seine Gaben im Verborgenen verzettelte. Seine Landschaften zeichnen sich durch eine einfache Auffassung der heimatlichen Natur aus, die er zudem in den stimmungsvollen Duft von Licht und Luft, in warme Beleuchtungen zu hüllen wußte; so war er ein Nachfolger von Claude Lorrain und zugleich ein Vorgänger der modernen Stimmungslandschaft. Seiner Behandlung fehlt es an Sicherheit der Form, sowie an Sorgfalt und Vollendung.

Das Urheberrecht in den bildenden Künsten.

Eine Duplik.

(Schluß.)

Mit mehr Recht kann man gerade bei unseren gegenwärtigen Zuständen den materiellen Gesichtspunkt in den Vordergrund stellen. Wenn dem Künstler allein das Recht zusteht, sein Werk nachzubilden, so heißt das nichts Anderes, als daß ihm ein Antheil an dem Ertrage jeder Nachbildung und Vervielfältigung desselben zugesichert wird, und es scheint auf den ersten Blick unbillig, ihm denselben zu verweigern oder in Frage zu stellen. Soll der Maler bei dem oft bedeutenden Ertrage, den ein Kupferstich oder eine Lithographie gewährt, ganz leer ausgehen, da das Originalwerk dabei doch häufig oder zumeist das vornehmste Verdienst hat?

Es ist, um es noch einmal zu wiederholen, keine Frage, daß ein solcher Gewinnantheil, also eine solche Erhöhung des Ertrages aus seiner Arbeit, manchem Künstler wohl zu gönnen, und daß es keinem zu verdenken ist, wenn er sich ihn beim Verkaufe des Werkes zu sichern sucht. Daß er aber ein im Wesen der Sache begründetes Recht darauf habe, das ist es, was bestritten werden muß. Der Gewinn des Geschäfts gebührt naturgemäß dem, der das Kapital an Geld, Zeit und Arbeit aufgewandt und riskirt hat, und dieser ist im vorliegenden Falle nur der Unternehmer der Vervielfältigung. Ganz zutreffende Analogien auf anderen Gebieten für diese Verhältnisse der bildenden Kunst zu finden, wird unmöglich sein, eben weil das Werk der bildenden Kunst seinem Wesen nach von allen anderen verschieden ist. Aber deshalb sollte man ebenso wenig aus dem musikalischen und literarischen Gebiet ohne Weiteres Grundsätze für das der bildenden Kunst entlehnen wollen.

Zur Regel, also zum Gesetz, kann nur das gemacht werden, was sich aus dem einfachen Wesen des ganzen bezüglichen Verhältnisses ergibt, und das ist hier nichts Anderes, als daß das Recht der Nachbildung eines Kunstwerks nicht in die Hände des Autors, sondern des Eigenthümers zu legen ist, und daß der Autor, also der bildende Künstler, seinen Gewinn im Verkaufe seines Werkes und zunächst nur in diesem zu suchen hat. Diesem Grundsatze fügen sich dann auch die weiteren Verhältnisse mit Leichtigkeit. Ohne Frage ist es auch für die Praxis das Einfachste und bringt die wenigsten Schwierigkeiten mit sich, wenn das Recht der Nachbildung u. s. w. dem gehört, von dessen gutem Willen seine Realisirung in jedem Fall abhängt. Was hilft dem Künstler das Recht, wenn der Eigenthümer seines Werkes die Nachbildung faktisch nicht zuläßt, d. h. dem Photographen oder Kupferstecher die Thür weist, der es publiciren sollte? Bestünde also auch das Gesetz in jenem anderen Sinne, wie es die Kunstgenossenschaft erstrebt, so bliebe der Künstler doch noch gezwungen, sich den möglichen Vortheil einer Vervielfältigung beim Verkaufe durch einen besonderen Vertrag zu sichern, durch welchen dann der Eigenthümer gehalten wäre, das Werk vorkommenden Falls für die Publikation zur Verfügung zu stellen. Und nichts Schlimmeres und Weitläufigeres wird dem Künstler, der sich von der Nachbildung einen Ertrag sichern will, auch dann zugemuthet, wenn das Gesetz ihm das Nachbildungsrecht nicht reservirt. Er hat dann eben nichts zu thun als beim Verkauf es ausdrücklich sich vorzubehalten, wie jetzt nicht selten der Käufer es ausdrücklich für sich bedingt und zu bedingen gezwungen ist. Wie sollte z. B. ein Museum, in dem das Kopiren erlaubt ist, sich dazu verstehen, Bilder zu kaufen, bei denen der Autor sich die Erlaubniß der Nachbildung, also auch der Kopie vorbehält? Das würde ein ebenso verwickeltes, vielleicht unmögliches Verhältniß ergeben, wie das Verbot, öffentlich aufgestellte Kunstwerke, also Statuen auf öffentlichen Plätzen, öffentliche Gebäude u. dgl. nachzubilden, also z. B. zu zeichnen oder photographiren zu lassen, ohne Erlaubniß des betreffenden Künstlers. Und doch ist dieses Verbot, das wirklich zu handhaben eine bare Unmöglichkeit ist, in den Kühns'schen Entwurf aufgenommen — konsequent allerdings, wenn man von den demselben zu Grunde liegenden Anschauungen ausgeht, aber eben darum ein Beweis gegen die Richtigkeit dieser Grundlage.

Wir gedenken schließlich noch eines Einwandes, der gegen die Freigebung des Nachbildungsrechtes nicht selten vorgebracht wird und davon hergenommen ist, daß die Nachbildung den Ertrag von des Künstlers eigener Arbeit, also den Verkauf seiner Werke beeinträchtige. Man denkt dabei vornehmlich an die Kopie und an schlechte betrügerische Geschäfte, welche gewissenlose Kunsthändler zuweilen mit Kopien gemacht haben sollen. Es soll vorgekommen sein, daß man auf Ausstellungen von Bildern, welche Liebhaber fanden, aber wegen eines zu hohen Preises beanstandet wurden, heimlich Kopien machen ließ und dem betreffenden Liebhaber zu dem gewünschten Preise verkaufte, während das Original natürlich unverkauft blieb. Aber das Alles zeigt nichts, als daß der bezügliche Liebhaber ein sehr unverständiger Liebhaber, daß der Ausstellungsunternehmer oder wer sonst die Sache

vermittelte, ein sehr unsauberer Gesell war, und vor Allem, daß unsere Ausstellungseinrichtungen sehr unvollkommen sind. Denn statt eines stillschweigenden Uebereinkommens, wie solches freilich überall besteht, sollte in keinem Ausstellungsstatut der Satz fehlen, daß die Unternehmer sich verpflichten, jederlei Kopien auf der Ausstellung faktisch zu hindern. Und so lange das nicht der Fall ist, sollte jeder Künstler, der sie beschickt, sich das besonders ausbedingen, denn wenn der Künstler noch Eigenthümer seines Werkes ist, kann und muß man von ihm verlangen, daß er sich gegen unbefugte Nachbildung faktisch selbst zu schützen wisse, wie es eben jeder Besitzer eines Kunstwerkes kann und wirklich thut, der dasselbe nicht kopiren lassen will. Würde er aber irgendwie auf hinterlistige Weise hintergangen, so kann ihm der Schutz des Gesetzes ohnehin nicht fehlen.

Daneben aber sollen auch die Kopien überhaupt dem Künstler in dem Absatze seiner Arbeiten Eintrag thun. Ganz unmöglich ist es allerdings nicht, daß einmal ein Liebhaber sich von anderer Hand eine Kopie machen läßt, wo er, wenn das verboten ist, eine Wiederholung von dem Urheber selbst oder ein anderes Originalwerk desselben zu erwerben suchen würde. Aber selten ist der Fall gewiß; denn gerade die am wenigsten einsichtigen Kunstfreunde — und diese würden schließlich hauptsächlich in Frage kommen — pflegen am eifersüchtigsten darauf zu halten, daß sie Originalwerke großer, d. i. beliebter Meister besitzen. Und andererseits — wird dieser kleine und seltene Nachtheil nicht überreichlich aufgewogen dadurch, daß die Kopien einen Namen bekannt machen, ein Werk verbreiten und seine Wirkung in Kreise leiten, die sonst davon nicht wären berührt worden? Daß aber von einer gesetzlichen Anerkennung nur bei Kopien die Rede sein kann, die sich für solche ausgeben, ist mehr als selbstverständlich. Wer eine Kopie für das Original oder gar für ein eigenes Originalwerk ausgibt, ist eben nicht besser, als wer wissentlich mit falschen Kassenscheinen bezahlt, und wo die Gesetze nicht ausreichen sollten, um solchem Betrüger das Handwerk zu legen, da sind sie einer Ergänzung allerdings dringend bedürftig.

Es ist ein Lebensnerv der Kunstentwicklung, daß in ihr eine schöne Eigenthumsgemeinschaft besteht. Was Einer im Reiche der Wahrheit gefunden hat, das hat er Allen gefunden, — dieses Wort Schillers hat in etwas veränderter Bedeutung volle Kraft für die Kunst. Wenn die Verhältnisse eng und trübe sich gestalten, so kann wohl auch gerade dieses Edle und Schöne für den Einzelnen schwer und drückend werden. Sollen wir es aber darum, und vor Allem, können wir es aufgeben? Noch steht es aber so schlimm um Kunst und Künstler nicht, daß wir daran auch nur zu denken brauchten, und das, was in den Kunstverhältnissen das natürliche Recht ist, wird, wenn es zum Gesetz wird, auch hinreichen, den Künstler und mit ihm die Kunst zu schützen.

Dieses Recht aber würde sich kürzlich etwa in die folgenden Sätze zusammenfassen lassen, die natürlich nicht der Versuch einer Gesetzesformulirung, sondern nur der Ausdruck von gewissen Haupt- und Grundprinzipien sein wollen:

„Das Recht, ein Werk der bildenden Kunst nachzubilden, nachbilden zu lassen und die Nachbildungen zu veräußern", steht dem Eigenthümer desselben zu, dem Urheber also nur bis zur Veräußerung desselben.

Das in seinem Besitze befindliche Werk gegen Nachbildung, wenn er sie nicht wünscht, zu schützen, ist Sache des Eigenthümers.

Es bleibt dem Urheber selbstverständlich überlassen und gestattet, beim Verkaufe des Werkes das obige Recht für sich und seine Rechtsnachfolger innerhalb gesetzlicher Schranken durch besonderen Vertrag sich vorzubehalten und den betreffenden Eigenthümer für die Wahrung desselben verantwortlich zu machen.

Die sogenannten vervielfältigenden Künste, Photographie u. s. w. eingeschlossen, bedürfen eines Gesetzes, analog den im Buchhandel gegen Nachdruck und Plagiat bestehenden Verboten.

Ebenso bedarf die Kunst-Industrie (im weitesten Wortsinn) eines Form- und Musterschutzgesetzes.

Dagegen ist kein Grund vorhanden, die industrielle Verwerthung von Kunstwerken, auch von denen der bildenden Künste, zu verbieten oder an eine besondere Erlaubniß der betreffenden Urheber zu knüpfen.

Korrespondenz-Nachrichten.

— n. **Schwerin.** (Die Artillerie-Kaserne auf dem Ostorfer Berge.) Die seit nun drei Jahren vollendete Artillerie-Kaserne auf dem Ostorfer Berge bei Schwerin ist ein so interessanter und bedeutungsvoller Bau, daß eine eingehende Besprechung desselben in diesem Blatte auch jetzt noch willkommen sein dürfte. Wenn das Ringen nach einem neuen Baustyl, richtig verstanden, die Aufgabe zu lösen hat, den Bedürfnissen und Forderungen einer neuen Zeit eine entsprechende neue Kunstgestaltung zu verleihen, wo die älteren Gesammtformen nicht mehr ausreichen, so hat der genannte Bau einen Schritt in der Richtung des Kasernen- und Befe-

stigungsbaues gethan, der nicht unwichtig für die praktische Lösung der Frage zu sein scheint. Von kompetenter Seite ist nach mehr als dreijähriger Benützung des Gebäudes kein erheblicher Tadel über dasselbe zu Tage gekommen und der malerisch schöne und eigenthümliche Anlage fesselt des Kenners Auge täglich mehr. Dasselbe ward in der Zeit vom Herbst 1856 bis etwa Ostern 1862, mit fast gänzlicher Unterbrechung des Baues auf ein halbes Jahr im Sommer 1859, durch den Militärbaumeister Ludwig Wachenhusen in Schwerin projektirt und ausgeführt. Vorgebildet auf dem Gymnasium zu Parchim, war Wachenhusen seit 1856 ein Schüler Stüler's und Stier's, privatisirte zu Anfang der Vierziger-Jahre in Schwerin, hielt sich von 1843—1844 ein volles Jahr in Italien auf, fand 1845 kurze Zeit unter Demmler Beschäftigung beim Schweriner Schloßbau und ward im Jahre 1850 nach einer glücklichen Thätigkeit im unmittelbaren Dienste des Großherzogs — er bearbeitete in dieser Zeit sehr hübsche Bauprojekte für die Umgebung Schwerins — als großherzoglicher Militärbaumeister angestellt. Die Lage des Gebäudes in malerischer Rücksicht läßt nichts zu wünschen übrig, da sie einestheils den nach allen Seiten frontirten Bau überall vortheilhaft zur Anschauung und Uebersicht bringt und anderntheils die Umgegend selbst erheblich verschönert. Vor Allem sind das Schloß und der alte Garten, insbesondere die erste Schloßbrücke, diejenigen Punkte, auf welche bei Situirung des Gebäudes Rücksicht genommen war. Dem Gebäude wurde eine solche Stellung gegeben, daß nicht eine Fronte desselben sich allein präsentirte, sondern daß es über Eck gestellt und damit zwei Fronten zur Ansicht gebracht wurden, wodurch es allein möglich ward, einen Gesammtüberblick über die Anlage zu gewinnen und die reiche Gliederung des Gebäudes zur Geltung zu bringen. Die ganze Anlage besteht aus einem großen Viereck mit einem Thurm an jeder Ecke und einem Mittelbau an jeder Fronte. Jede Façade ist wesentlich verschieden. Sie sind alle im Rohbau ausgeführt, mit theilweiser, aber untergeordneter Anwendung des Putzes, was bekanntlich eine sehr schwierige und mühsame Aufgabe ist. Der Totaleindruck, die Gruppirung der besonders zur Wirkung kommenden Massen, wird Jedem gefallen müssen. Was von dem Laien aber nicht gehörig gewürdigt wird, ist die außerordentlich tüchtige Durchführung des Baues von den großen Massen bis zum kleinsten Profil und Detail herab. Ueberall ist Konsequenz und wohlthuende Harmonie in diesen Formen. Der Styl, nach welchem das Publikum bei jedem Neubau zu fragen pflegt, ist weder gothisch noch griechisch, noch einem der sonstigen Baustyle entsprechend. Der Baumeister hat sich offenbar die Aufgabe gestellt, nicht in einem oder dem anderen dieser Style zu bauen, und etwas zu wiederholen, womit die Baukunst fest abgeschlossen hat. Er versuchte es, mit seinem durch das Studium der Antike gebildeten Gefühl und dem ihm eigenen Talente, der gegebenen Zweckbestimmung entsprechend, ein Bauwerk herzustellen, welches, in richtiger Verschmelzung der praktischen und künstlerischen Rücksichten, dem Materiale, dem Standpunkte der Wissenschaft und den Anforderungen der Zeit Rechnung trägt. Von dem also bezeichneten Standpunkte aus wird das Urtheil über das Wachenhusen'sche Werk ein ganz anderes werden, als wenn man nach dem veralteten Grundsatze vieler Laien und auch mancher Fachmänner noch heute annimmt, daß jeder monumentale Neubau mit zwingender Nothwendigkeit in einem der vorhandenen Style durchgeführt werden müsse. Man wird vorurtheilsfrei das Gute darin finden und das etwa nicht Konvenirende, zum großen Theil wenigstens, als individuelle Ansicht gelten lassen. Unserer Ansicht nach hat Wachenhusen einen tüchtigen Schritt vorwärts gethan, den Kasernenbau mit seinen reichlich zu überwindenden materiellen Anforderungen von dem Fluche des Unkünstlerischen zu befreien. Der Hof ist geräumig und bietet ebenfalls Abwechslung dar, indem auch jede der inneren Façaden anders behandelt ist. Dem Eingange gegenüber erhebt sich ein großer, thurmartig gestalteter Mittelbau, links der Giebel des Reithauses, reich ausgebildet mit großem Portal und mächtigem Fenster über demselben, und rechts ein zweistöckiger Gebäudetheil, sehr charakteristisch behandelt, als Remisen und Corridore, Alles mit Anwendung von Rohbau und Putz. Die Gliederungen, Lisenen, Fenstereinfassungen, Gesimse, sowie die Pfeiler und Gurtbögen über den Thoren zu den Remisen sind in Rohbau, die Flächen der Mauer in Putz gearbeitet, — eine sehr praktische und zugleich schöne Vereinigung beider Bauweisen, zu der man, wo der Haustein fehlt, mehr und mehr wird greifen müssen. Besondere Erwähnung verdient das Reithaus. Sehr bequem gelegen zwischen den Pferdeställen, ist es mit denselben durch breite, kurze Korridore verbunden. Der Raum wird von großen Fenstern in genügender Zahl erhellt. Ein fest und leicht konstruirter Dachstuhl bedeckt die Bahn, während im Dache Vorrichtungen zur Ventilation angebracht sind. In den Pferdeställen wird der Mittelgang durch eiserne Säulen begrenzt und von den Ständen getrennt, die ganz nach Angabe und Bequemlichkeit der benützenden Mannschaft eingerichtet sind. Ueber die gedachten Säulen sind leichte hohe Gewölbe ausgespannt. Gewölbe sind die anerkannt vortheilhafteste Decke für Pferdeställe und durch die hier ausgeführte Konstruktion ist ihnen das Schwere und Drückende genommen. Der ganze Raum ist hoch und elegant. Die Remisen, in welchen die Kanonen stehen, sind vom Hofe aus durch große Thore zugänglich. Auch sie sind gewölbt. Der große Raum, der überwölbt werden mußte, würde bei Ueberspannung eines weiten Gewölbes den Raum an den Seiten sehr beschränkt haben. Eine sinnreiche Anlage von Pfeilern und Widerlagern, die hier bei einer Theilung des Gewölbes in die Korridore verlegt sind, macht eine sehr flache Ueberwölbung des Mittelraumes möglich, so daß ein ziemlich gleichmäßig hoher Raum verbleibt. Die Gewölbe sind nicht verputzt. Die breiten und hellen Korridore liegen an der Innenseite des Hofes. Die Heizung der Räume geschieht vom Korridor aus mittelst sogenannter Schüttöfen. Die Treppen sind feuerfest aus Ziegeln gebaut, mit Bandeisen an den Ecken und Asphalt auf dem Auftritt. Was die Wohn- und Schlafräume der Mannschaft betrifft, so hat die Benützung derselben eine größere Ausdehnung erleiden müssen, als Anfangs beabsichtigt war, doch immer nur so weit, daß nach dem Maßstabe preußischer Kasernen der nach Quadratfußen des Grundplanes und Kubikfußen der inneren Lokale bemessene Luftraum für den einzelnen Mann sich noch immer in unserer Kaserne bei weitem günstiger stellt, als in jenen Kasernen. Die Ausführung des Baues ist bis in's Einzelne von seltener Tüchtigkeit; besonders erwähnt zu werden verdient, daß die schönen Ziegel unter Leitung des Baumeisters selbst

gebrannt sind. Schließlich machen wir auf Einzelnes aufmerksam, dem wir unsere Billigung nicht ertheilen können. Unsere Ausstellungen berühren indeß kaum das Kunstwerk als solches, sondern sind vom individuellen Geschmack abhängig. So erscheint uns das Detail im Allgemeinen, besonders die Hauptgesimse zwischen den Thürmen und Mittelbauten, die Bekrönungen der Pfeiler, das Detail an den Fenstern u. s. w. für eine Kaserne nicht kräftig genug. Das Gleiche gilt von der Einfahrtshalle, dem Thor und der Partie über dem Wappen oberhalb desselben. Möglich, daß ein derberes und schwereres Thor des Kostenpunktes wegen vermieden ist, und daß der tiefgespannte Bogen der Halle durch den Ueberbau bis zum Wappenschluß einen schlankeren und eleganteren Eingang ersetzen sollte. Immerhin macht sich das Bedürfniß dieses Ersatzes fühlbar. Wenn uns endlich das Mittelfenster im Reithause, so schön es an sich ist, mit den übrigen Formen der Kaserne nicht zu harmoniren scheint, so ergibt sich auch damit ein Einwurf, der vielleicht mehr noch als die anderen dem Geschmacke des Einzelnen anheim gegeben werden mag. Endlich noch die Schlußbemerkung, daß der Specialanschlag des Baumeisters nur um einige Tausende überschritten wurde. Im Ganzen muß der Bau zu den bedeutendsten Leistungen der hiesigen Architektur gerechnet werden.

Lokales.

Baubeginn des Künstlerhauses. Zur Feier der Geburtsfeste des Kaisers und des Kronprinzen Rudolph wurde letzten Montag der erste Spatenstich zum Bau des Wiener Künstlerhauses mit entsprechender Feierlichkeit vorgenommen. Die Planken des Bauplatzes, welcher in der Lothringergasse an der Wien gelegen ist, waren mit grünem Reisig und Flaggen geschmückt, und innerhalb desselben eine Tribüne errichtet, auf welcher sich die geladenen Gäste zahlreich eingefunden hatten. Vor der Tribüne saßen die zwölf zum „ersten Spatenstiche" Auserwählten, unter denen sich der Herr Statthalter Chorinski, Polizei-Direktor Strobach, Abt Helferstorfer, Bürgermeister Zelinka und andere Vertreter des Gemeinderaths, Verwaltungsräthe des Kunstvereins u. s. w. befanden. Der Grundriß des Gebäudes war durch Ziegel markirt, und inmitten desselben die Büsten des Kaiserpaares in einem Blumenbosquet aufgestellt. Um 10 Uhr, nachdem die Militär-Kapelle die Fest-Ouvertüre beendet hatte, hielt der Vorstand der Künstlergenossenschaft, Architekt Hessl, eine kurze Ansprache, worin er die Bedeutung des Baues, die Unterstützung des Projekts durch den Hof und durch alle Schichten der Bevölkerung hervorhob. Die Rede schloß mit einem dreimaligen Hoch auf den Kaiser, in welches die Versammlung einstimmte. Die Militär-Kapelle intonirte nun die Volkshymne, und unter den Klängen derselben wurde vom Statthalter Chorinski, Bürgermeister Zelinka u. s. w. die Feierlichkeit des „ersten Spatenstiches" vorgenommen. Hierauf hielt der Obmann des Baukomité's, Architekt Stache, ein erläuterndes Schlußwort, in welchem er auf die Doppelfeier des Geburtsfestes des Kaisers und des Kronprinzen hinwies, und zum Schluß alle Anwesenden aufforderte, ebenfalls den Spaten zu handhaben, welcher Anforderung von Vielen entsprochen wurde. Möge das hiemit glücklich begonnene Werk einen raschen Fortgang nehmen und alle Hoffnungen erfüllen, welche die Kunst daran knüpfen darf!

Die Schwarzenbergbrücke ist fertig, der Fluß über den sie führen soll, aber noch nicht. Das alte Flußbett kann natürlich solange nicht abgedämmt werden, als das neue nicht vollendet ist; eine Verbindung der Brücke mit den Vorstädten ist daher vorläufig nicht möglich, es sei denn, man wollte diese Verbindung der stabilen Brücke mit dem rechten Wienufer durch eine Nothbrücke herstellen. Dieser Fall ist selbst in der Geschichte der Stadterweiterung noch ein Unicum. Die Brücke selbst wird in konstruktiver Beziehung als gelungen bezeichnet, und ist trotz der geringen Herstellungskosten bis jetzt die hübscheste unter ihren Kolleginnen im Weichbilde der Residenz.

Das österreichische Museum wird vom Oktober d. J. an eine Monatschrift unter dem Titel: „Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie" herausgeben, welche im Sinne der Statuten der Anstalt dazu dienen soll, alle an dem Museum irgendwie Betheiligten, sowie das Publikum überhaupt, von den Fortschritten und dem Besuche der Anstalt in Kenntniß zu erhalten. Die Zeitschrift wird außer allgemeineren Aufsätzen, welche in den Wirkungskreis des Museums fallen, eine fortlaufende Reihe von kleineren Mittheilungen, Korrespondenzen, Berichte über die Ankäufe, Vorlesungen und Leistungen der Ateliers des Museums, sowie fortlaufende Notizen über die Ausstellungen selbst bringen. Auch Inserate kunstindustrieller Etablissements werden aufgenommen. Die Redaktion führt der Kanzleivorstand des Museums, Dr. Georg Thaa. Der Abonnementspreis ist auf 3 fl. ö. W. oder 2 Thlr. pr. Cour. gestellt. Den Verlag hat die Buchhandlung von C. Gerold's Sohn übernommen.

Zwei Todesfälle haben in den letzten Tagen die kunstfreundlichen Kreise Wien's in schmerzliche Bewegung versetzt. Am 15. d. M. starb im 72. Lebensjahre der Direktor der hiesigen Münzgraveur-Akademie und Kammermedailleur J. D. Böhm, einer der feinsten Kunstkenner Wien's, und ein um sein Fach, die Medaillenschneidekunst, wohlverdienter Meister. Sein anregendes Wirken steht namentlich auch in den kunstwissenschaftlichen Kreisen der Hauptstadt in dankbarstem Angedenken. Er hinterläßt bekanntermaßen eine der werthvollsten Privatsammlungen Wien's, deren einzelne Prachtstücke, besonders Werke der Plastik und Kleinkunst, sich eines europäischen Rufes erfreuen. — Am 23. d. M. starb der Altmeister der hiesigen Genremalerei, G. F. Waldmüller, im 72. Lebensjahre, eine durch ihr drastisches Naturell, bei manchen Wunderlichkeiten, bedeutsam wirkungsvolle künstlerische Persönlichkeit, wie sie der heutige Tag nur allzu selten hervorbringt und zu würdigen weiß. Außer seinem Hauptfache war Waldmüller bekanntlich auch als Landschafts- und Porträtmaler thätig und wußte als solcher, wie auch in der vor einigen Decennien erschienenen Broschüre über die Kunstunterrichtsfrage, seinen Prinzipien eines derben Individualismus und Naturalismus konsequenten und lebenskräftigen Ausdruck zu geben.

Briefkasten der Redaktion: 19. — 25 August: —n in Schwerin: Benützt. — A. v. Z. in Leipzig: Erhalten; das Erfragte kann leider erst Ende dieses Jahres erscheinen.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 35. Vierter Jahrgang

Recensionen
und
Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 2. September 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post, Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Geschichte der Architektur im neunzehnten Jahrhundert.

Von **Carl v. Lützow.**

Es ist ein beliebtes Wort furchtsamer und bequemer Geister, die Geschichte sei die Wissenschaft des Vergangenen und könne von der Gegenwart ohne Gefahr des Irrthums und der Parteilichkeit nicht dargestellt werden. Thukydides und nach ihm u. A. Lessing waren bekanntlich der entgegengesetzten Ueberzeugung; sie meinten, daß der Historiker eigentlich nur die Geschichte seiner Zeit zu erzählen im Stande sei. Und es wird kaum zweifelhaft sein, daß das Maaß edler Klarheit und Gerechtigkeit, welches der geschichtlichen Betrachtung ihre Würde verleiht, an keinem Gegenstande schärfer zu prüfen und siegreicher zu bewähren ist, als an der eigenen Zeit und ihrem Schaffen. Wer nicht unbefangenen und reinen Sinnes genug ist, um dem Tage mit Gewissenhaftigkeit in's Angesicht zu schauen, der bleibe fern von dem Heiligthume der Geschichte! Er wird in ihm doch nur den Tempel menschlicher Selbstsucht und Hinfälligkeit erblicken.

Ich halte es für ein erfreuliches Zeichen der tieferen historischen Bildung unserer Zeit, daß die Einsicht in den lebendigen Zusammenhang aller vergangenen und gegenwärtigen Dinge mehr und mehr Boden gewinnt. Daß es ein Dauerndes gibt im Wechsel der Zeiten, daß in der geistigen Wiedergeburt alles Ewigen in der Menschennatur die höchste Aufgabe wahrer Bildung besteht, daß Kunst und Wissenschaft, Recht und Sitte, Religion und Staat nur in dieser fortwährenden Um- und Neugestaltung des geschichtlich Gewordenen eine Gewähr dauernder Fortexistenz und Vervollkommnung besitzen, alles dies sind Ueberzeugungen, deren heutigen Tags kein Denkender sich mehr zu entschlagen vermag.

Anlaß zu dieser Betrachtung bot mir ein Geschichtswerk, welches eben in dritter, stark vermehrter und von der Verlagshandlung mit wahrhaft künstlerischer Opulenz ausgestatteter Auflage vor das Publikum tritt und sich in dieser verjüngten Gestalt gewiß zu seinen zahlreichen alten Freunden wieder neue und wärmere gewinnen wird, Lübke's „Geschichte der Architektur" *), ein Werk, dessen in unserer Kunstliteratur geradezu beispiellos dastehender Erfolg eben auch auf nichts Anderem als auf seiner unmittelbaren und wohlverdienten Fruchtbarkeit für das architektonische Leben der Gegenwart beruht. Bis auf Lübke war die Beschäftigung unseres Publikums mit dieser bedeutsamsten und allgemein-verständlichsten der bildenden Künste auf den vagsten Dilettantismus eingeschränkt. Dem gegenüber standen die Kreise der Praktiker, Ingenieure und Architekten, welche ihre kunstliterarischen Bedürfnisse durch die Lehrbücher der Bauwissenschaft, durch technische Zeitschriften oder gelehrte Monographien befriedigen mußten, und von deren geistigem Leben und Streben, wie von dem der Archäologen und Antiquare, kaum ein entfern-

*) Der vollständige Titel lautet: „Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart". Dargestellt von Dr. Wilhelm Lübke, Professor der Kunstgeschichte am eidgenössischen Polytechnikum in Zürich. Dritte stark vermehrte Auflage, mit 583 Holzschnitt-Illustrationen. Leipzig, E. A. Seemann. 1865. 8.

ter Laut in die großen gebildeten Kreise drang. Durch Lübke's Buch sind alle diese Schranken hinweggeräumt; und hierin ist selbst der hochverdiente Kugler, auf dessen Schultern Lübke sonst in vielen Punkten steht, sowie mancher andere gelehrte Forscher, dessen Vorarbeiten er benutzen konnte, nicht eigentlich als sein Vorläufer zu betrachten. Denn die Wirkung aller dieser früheren bauwissenschaftlichen Arbeiten blieb auf kleine Theile der gebildeten Welt beschränkt. Erst Lübke's Buch hat in seinem glücklichen Verein von wissenschaftlicher Gediegenheit und lichtvoller Eleganz der Darstellungsweise sowohl dem Fachmann als dem Laien, dem angehenden Jünger der Wissenschaft wie dem Lehrer derselben und endlich, was nicht zu vergessen ist, auch dem Damenpublikum nach allen Seiten des literarischen Bedürfnisses hin vollkommen Genüge geleistet. Gegenüber dem immer massenhafter anwachsenden geschichtlichen Material und in dem Gewirre der widersprechendsten Doktrinen und Anschauungen, worunter die Gegenwart leidet, ist ein solches Werk von unberechenbarem Werth. Es bringt Klarheit in das Chaos der historischen Ueberlieferung, prägt das wahrhaft Bedeutende derselben an der Hand meisterlich ausgeführter Illustrationen dem Gedächtniß ein, weiß es durch die Beleuchtung von einem höheren Gesichtspunkt aus unserer allgemeinen Bildung harmonisch einzufügen und lehrt uns vor Allem auch den künstlerischen Drang der eigenen Zeit nach den Analogien und Resultaten der Vergangenheit würdigen und geistig überwinden.

Bei der Bedeutung, welche nach meiner Ansicht vornehmlich der letzteren Eigenschaft innewohnt, müssen wir es mit besonderer Freude begrüßen, daß Lübke in dieser neuen Auflage seines Buches die bisher etwas kurz weggekommene Kunst der neueren und neuesten Zeit mit Vorliebe weiter ausgeführt und vervollkommnet hat. Der Abschnitt über die Periode der Renaissance ist um das Doppelte, der über die Baukunst unseres laufenden Jahrhunderts gar um das Dreifache vermehrt und in diesen Theilen des Buches namentlich die Frucht von Lübke's inzwischen erfolgtem längerem Aufenthalt in Italien gründlich verwerthet worden. Auf die Resultate dieser Darstellung für die Baugeschichte der Renaissance werde ich zurückzukommen Gelegenheit nehmen, wenn der ebenfalls auf diese Periode bezügliche und im Druck befindliche vierte Band von Kugler's „Geschichte der Baukunst", welchen Burckhardt und Lübke gemeinsam bearbeitet haben, erschienen sein wird. Hier sei zunächst auf die Lübke'sche Charakteristik der Architektur des neunzehnten Jahrhunderts mit einigen Worten hingewiesen. Obwohl ich derselben im Ganzen und Großen den vollsten Beifall zolle, bietet sich in ihr doch dieser und jener Punkt zu noch schärferer Präcisirung oder zur Kontroverse dar, so daß ich mir durch eine kritische Vorführung dieses Abschnittes den Dank der Leser zu verdienen glaube.

Den Ausgangspunkt für die Beurtheilung der Baukunst unserer Zeit setzt Lübke in den allgemeinen geistigen Umschwung zu Anfang dieses Jahrhunderts, durch welchen die europäische Welt sich nach den Stürmen des Revolutionszeitalters aus der Machtsphäre schrankenloser Willkür zu festeren, gesetzmäßigeren Anschauungen zurückzuretten strebte. „Vornehmlich ist es, bemerkt er treffend, ein ernsterer geschichtlicher Sinn, der aus der Erkenntniß der Vergangenheit die Gegenwart zu begreifen und ihre Anforderungen zur Geltung zu bringen strebt. Die wissenschaftliche Bildung, tiefer und universeller als je zuvor, beginnt nachhaltiger und wirksamer das Leben zu durchdringen". Deutschland ist hier der Bannerträger in der Baukunst, wie in der Literatur. Von der Verschmelzung modern-germanischen Geistes mit antik-hellenischer Bildung, wie sie durch Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe, Schiller angebahnt ward, ist jene Vermählung von Faust und Helena ein sinniges Symbol.

Auf dem Gebiete der Architektur war es vor Allen Schinkel, welcher die seit Stuart und Revett wissenschaftlich neugeborene griechische Baukunst wieder in's Leben einführte und hiemit ein künstlerisches Prinzip, das bis dahin blos in schulmäßiger Uebung ein theoretisches Dasein geführt hatte, in seiner allgemeinen praktischen Bedeutung zur Geltung brachte. Er wußte in seinen zahlreichen Bauten und Entwürfen die griechischen Formen mit feinem Geist und schöpferischer Freiheit für die verschiedensten Bedürfnisse des modernen Lebens verwendbar zu machen und „war so entschieden von der Ansicht durchdrungen, welche die Antike als die Basis für die Neugestaltung der Architektur betrachtete, daß er selbst die gothischen Formen in verwandtem Sinne umzugestalten suchte, ein Versuch, der an dem diametral entgegengesetzten Charakter dieses Styles scheitern mußte". Um so gelungener war die durch Schinkel vollzogene Wiederaufnahme des in Mißkredit gekommenen Backsteinbaues, von dessen künstlerischer Verwendbarkeit er in der Berliner Bau-Akademie ein von wahrhaft klassischem Adel erfülltes Beispiel hinstellte. Daß der Geist hellenischer Kunst auch auf die Gestaltung des modernen Kirchen-

baues veredelnd und fördernd einzuwirken vermag, bewies er namentlich in der schönen, mit grandioser Kuppel ausgestatteten Potsdamer Nikolaikirche.

An die Charakteristik Schinkel's knüpft der Verfasser eine tief eingreifende Bemerkung allgemeiner Art. „So wenig nun auch, behauptet er, die griechischen Formen für die Bedürfnisse unserer Zeit ausreichen, eine so unvergängliche Errungenschaft ist darum doch ihre durch Schinkel vollzogene Wiedereinführung in's Leben. Nur an einem so streng und einfach organischen Styl vermochte die Architektur endlich wieder zum Gefühl des Organischen, zur Uebereinstimmung von Inhalt und Form, zur klaren, zweckentsprechenden Gestaltung des Details und der Gliederungen zu gelangen. Diese ernste Schule war unerläßlich und hätte durch keine andere ersetzt werden können". In diesen Worten, die sich übrigens ebenso bereits in den früheren Ausgaben finden, ist offenbar die große Bedeutung des griechischen Styles für die Schule vollauf gewürdigt, ihre Verwendbarkeit für das Leben dagegen auf ein Minimum beschränkt. Es fällt mir dies um so mehr auf, als die Bemerkung sich, wie gesagt, unmittelbar an die Charakteristik Schinkel's knüpft, dessen „unsterbliches Verdienst" Lübke selbst doch so treffend darein setzt, daß jener die Resultate des theoretischen Studiums der hellenischen Architektur in die Praxis einführte. Wie kann dasjenige Prinzip für unsere Zeit nicht ausreichend sein, dessen praktische Durchführung sich der größte Architekt des Jahrhunderts zur Bewunderung seiner Zeitgenossen in den mannigfaltigsten Gebieten des architektonischen Schaffens angelegen sein ließ? Und auch abgesehen von Schinkel ist nach meiner Ueberzeugung jener freilich weit verbreitete Satz von dem vorherrschend pädagogischen, in praktischer Hinsicht jedoch nur bedingten Werthe der griechischen Baukunst nicht aufrecht zu erhalten. Ueber die Nichtigkeit jedes akademischen, rein äußerlich nachahmenden Klassicismus sind wir freilich längst gründlich aufgeklärt. Aber nicht minder dürfte dem heutigen Geschlechte die Gefahr einleuchten, welche aus der Trennung der klassischen Bildung vom Leben auch in der Architektur mit Nothwendigkeit erwachsen muß. Das, wovon man stets behauptet, es sei eigentlich unnütz für die Praxis, wird von der Masse im Handumdrehen für werthlos überhaupt erklärt. Und die letzten Decennien weisen auf den verschiedensten Gebieten unseres geistigen Lebens der traurigen Folgen dieser Doktrin gar viele auf. Die humanistischen Studien sind aus dem Vordergrunde der Weltbildung, zu deren Genuß vornehmlich die höchsten Schichten der Gesellschaft berufen wären, mehr und mehr in den Hintergrund fachmännischer Gelehrsamkeit zurückgedrängt. Der grenzenlose Materialismus, die Bier- und Brantweinbrenner-Gesinnung, welche sich unserer herrschenden Klassen bemächtigt, die kunst- und kulturlose Roheit unseres Modegeschmacks in Tracht und Lebensformen stehen hiemit im engsten Zusammenhange. Die poetischen Bestrebungen der deutschen Klassiker, deren innerstes Wesen der Humanismus ist, verschwinden täglich mehr aus dem Gesichtskreise des größeren Publikums; vornehmlich Goethe's dramatische Mustergebilde, „Tasso" und „Iphigenie", die unsterblichen Manifestationen jener Verschmelzung modern-germanischen Geistes mit hellenischer Form, werden von unsern „Praktikern" als „literarische Experimente" mitleidig belächelt; und an Stelle des gründlich verachteten „Lesedrama's" hat sich das Schaudrama der höchsten Potenz, in Wien „Ausstattungsstück" benannt, eines Erfolges zu erfreuen, mit welchem kein Schiller und Shakespeare, kein Calderon und Aeschylos den Vergleich aushalten können. Nicht anders ging es in der Entwickelung unserer Plastik. Daß diese der Wiedergewinnung des klassischen Kunstprinzips, und ihm allein, die glückliche Regeneration durch Canova und Thorwaldsen zu verdanken hat, weiß jedermann. Aber schon seit längerer Zeit begegnet man Stimmen, welche den Gewinn jener Wiedergeburt ebenfalls nur der Schule, nicht der Praxis vindiziren wollen. Mein verehrter Freund hat vor Kurzem einmal das Wort fallen lassen: „Die heutige Plastik muß einen Schritt in's Malerische thun!" Und wer wird in Abrede stellen, daß auf diesem Wege, der von der sogenannten realistischen Richtung und von anderen Schattirungen der modernen Plastik oftmals eingeschlagen worden ist, recht erfreuliche Werke, besonders im Genrefach und in der individualisirten Einzelstatue, zu Tage gefördert worden sind. Dem Großen und Ganzen der Kunst im höchsten monumentalen Sinne des Wortes gegenüber fallen jedoch alle diese tüchtigen Leistungen kaum in's Gewicht. Oder glaubt noch irgend jemand an eine höhere Sendung jenes malerisch ausgeschrittenen Realismus, wie er sich in Rauch's Friedrichsdenkmal auf seinem Gipfel zeigt? Ist nicht jetzt schon klar, daß dieses verschwenderisch ausgestattete Werk, trotz allem Geist und aller historischen Feinheit seiner Charakterzeichnung, an plastischer Hoheit und monumentaler Würde selbst hinter Schlüter's „großem Kurfürsten" weit zurücksteht, obwohl diesem letzteren Werke der Geist der Antike nur in der sehr abgeleiteten Form eines mit flämischen Elementen versetzten Römerthums eigen ist? Ueberhaupt kann gerade die Zeit jener unbefangenen

Aufnahme klassischer Formen, welche uns leider stets ferner und ferner zu rücken scheint, über den angeregten Divergenzpunkt Licht verbreiten. Die Trennung der Schule vom Leben bestand eben für sie noch nicht. In der einen ward gelernt, was man in dem anderen übte, und an Stelle des verwirrenden Chaos von Richtungen und Stylen, in denen sich der Künstler jetzt nun auch sogar schon in der Schule unterweisen lassen soll, gab es nur die Eine große Kunst, deren einfache Wahrheit ihm tief eingeprägt und selbst durch die tollen Schwankungen der Mode im Zopf- und Perrücken-Zeitalter nicht ganz aus der Seele wieder herausgerissen werden konnte. Daher kommt es denn auch, daß selbst den verschnörkeltsten Kirchen und Palästen der Meister jener barocken Zeit, trotz aller Wunderlichkeiten und Rohheiten im Einzelnen, immer noch unendlich mehr künstlerische Wirkungskraft und monumentale Großheit innewohnt als den sämmtlichen Bauten der Meister unserer Tage, — Schinkel und einige wenige Geistesverwandten und Nachfolger, und selbst diese vielleicht nicht, ausgenommen.

Daß nun aber zu einer solchen unmittelbaren Aufnahme der klassischen Formen unsere Zeit ebenso sehr, wie die Jahrhunderte der Renaissance, geeignet und berufen ist, und in welchen Beziehungen wir uns etwa von jenen Zeiten unterscheiden, dies zu erweisen, bedarf es einer etwas eingehenderen Betrachtung.

(Fortsetzung folgt.)

Die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts.

Ihr Verhältniß zur damaligen Gesittung und ihr Ausgang.

Von Julius Meyer.

II.

Den Charakter und die Zustände der ganzen damaligen Kunst hat uns Diderot in seinen verschiedenen „Salons" lebhaft vergegenwärtigt. Wenn er, ein Enthusiast von Natur aus und in der Anschauung seines Zeitalters befangen, an der immer noch malerischen, wenn auch ausschweifenden Phantasie seine Freude hat, so sind ihm doch andererseits der Verfall und die Entartung vollkommen klar. Er macht darüber feine und treffende Bemerkungen. Er tadelt ebenso sehr den Mangel an einfacher Auffassung des wirklichen Lebens, als den an jeder idealen Erhebung, er sieht den unheilvollen Einfluß der Sitten auf die Kunst. „Die Maler werfen sich auf die Mythologie, sagt er einmal, sie verlieren den Sinn für die natürlichen Ereignisse des Lebens; ihr Pinsel bringt nur noch Scenen hervor, die unzüchtig, verrückt, ausschweifend, ideal (im üblen Sinne) oder wenigstens jedes tieferen Interesses baar sind". Und wie werden die mythologischen, die allegorischen Vorwürfe behandelt? „Die Wahrheit, die Tugend, die Gerechtigkeit, die Religion werden von La Grenée zurecht gemacht für das Damengemach eines Finanzmannes. Der Luxus erniedrigt die großen Talente, indem er sie zu niedlichen Spielereien zwingt, und die großen Stoffe, indem er sie in's Groteske herabzerrt". Diderot ist sich vollkommen klar über die unheilvolle Abhängigkeit der künstlerischen Anschauung von der inneren Hohlheit und Fäulniß des allgemeinen Lebens. „Es ist in fast allen unseren Bildern, so lautet eine andere Stelle, eine Schwäche der Auffassung, eine Armuth an Ideen und innerem Gehalt, die eine kräftige Erregung, eine tiefe Empfindung gar nicht aufkommen lassen. Die Menschen sind ohne Einbildungskraft, ohne Schwung und Begeisterung, sie können keine großen und mächtigen Ideen fassen." Und so noch schlagender bei Gelegenheit Boucher's, obgleich dessen Talent und Können, damals selbst von den Künstlern bewundert, auch der Kritiker anerkannte: „Der Verfall des Geschmacks, der Farbe, der Komposition, der Charaktere, des Ausdrucks, der Zeichnung ist der Sittenverderbniß Schritt auf Schritt gefolgt. Die Grazie dieser Maler ist den Ballettänzerinnen entlehnt und selbst ihre nackten Gestalten sind Marionetten mit Schminke, Flitter und Schönheitspflästerchen".

Immer wieder kehrt in seinen Berichten die Klage, daß es der Kunst an jedem Ausdruck tieferer Empfindung, daß es ihr am Hauch der Seele fehle. Begreiflich, daß dann der leicht erregbare Mann, von dieser entnervten Phantasie immer mehr abgestoßen, in überschwängliche Lobsprüche ausbricht, das eine Mal über die Landschaften von Vernet, in denen sich eine bewegte Natur mit einer das Gemüth ansprechenden Staffage erhöhten Reiz gibt, das andere Mal über die Sittenbilder von Greuze, in denen sich einfach menschliche Empfindungen und Schicksale spiegeln. Aber wir haben gesehen, wie diese Meister einerseits gegen die Masse der tonangebenden Gattung zurücktreten, andererseits doch auch selbst in die herkömmliche Anschauung zurückfallen. Es ist der bildenden Kunst des achtzehnten Jahrhunderts eigenthümlich, daß sie zur Dienerin einer genußsüchtigen Gesellschaft und höfischer Sitte geworden und sich mit dieser verbreitend immer mehr verflachte und herunter kam.

Sie ist darin der gerade Gegensatz der damaligen Literatur und Dichtung; diese trat umgekehrt aus der ungesunden Treibhausluft der vornehmen Welt heraus und reifte, aus dem Boden der ursprünglichen Menschennatur frische Kräfte aufnehmend, einem neuen Leben entgegen. Sie war die Morgenröthe eines neuen Weltzustandes, jene der fahle Kerzenschimmer einer im letzten Faschingstaumel sich erschöpfenden Gesellschaft. Die Malerei war zur Sache des bloßen Schmucks geworden, ob sie nun vom Fächer, vom Altarbild oder der Decke des Palastes den geschminkten Herren und Damen entgegenlächelte. Diderot schiebt einem seiner Kunstberichte eine Satire ein über die verderbliche Einwirkung der entarteten Gesittung auf das ästhetische Leben überhaupt und bemerkt dabei: „In einer solchen Zeit gibt es hundert Staffeleigemälde für eine große Komposition, tausend Porträts für ein historisches Bild, in ihr schießen die mittelmäßigen Künstler wie Pilze auf und überschwemmen die Nation". Dem widerspricht nicht die Masse großer Deckenbilder; diese waren ja nichts als vergrößerte Dekorationsstücke, denen in der Auffassung wie in der Behandlung die monumentale Würde und Großheit gänzlich fehlte.

Uebrigens spricht sich in diesen herben Urtheilen eines für die Reize der Kunst so empfänglichen Zeitgenossen noch mehr aus als das Bewußtsein des allgemeinen Verfalls. Es ist darin zugleich das künstlerische Bedürfniß des neuerwachenden französischen Geistes vorgezeichnet und die Bahn, welche die bevorstehende neue Epoche der Malerei zuerst betreten sollte. Wir werden sehen, wie die hereinbrechende, von einer anderen Anschauung bewegte Zeit auf eine ernste große Kunst gerichtet war, die von einem mächtigen Leben und Inhalt erfüllt und von dem Gesetze der klassischen Form geleitet, den Menschen über die Alltäglichkeit zu erheben suchte.

Wie aber jener Malerei aller Inhalt und alle Empfindung fehlte, so war auch die Anschauungs- und Darstellungsweise der Künstler ohne jeden individuellen Charakter, ohne alle Natur und ganz in Manier aufgegangen. Wie war in ihr die Kunst der großen Epoche, des Cinquecento, von der sie sich doch ableitete, in allmählichem Verfall heruntergekommen! Freilich, von einem eigentlichen Studium der Meister der Renaissance war so wenig mehr die Rede, wie von dem der Antike. Es waren vielmehr die Manieristen, an welche sich auf ihren italienischen Studienreisen die französischen Künstler hielten. Wie die Bildhauer, die Alten verachtend, das Vorbild des Zopfs, die Statuen der Engelsbrücke von Bernini kopirten, wie die Architekten sich an den Bauten Borromini's begeisterten, welche das Barocke in das Rokokko überführend alle konstruktiven Glieder in geschweifte, gewellte, gewundene Zierformen ausluden, zerschnitten und wiederverknüpften, so suchten sich die Maler die Bravour der Solimena und Tiepolo anzueignen, die selber schon nur aus der unlauteren Quelle der Lanfranco, Pietro de Cortona und Luca Giordano geschöpft hatten. Diese waren auch die Muster ihrer Vorgänger gewesen, des A. Coypel, der außerdem die Gewänder des Bernini in die französische Malerei einführte, und des Lemoyne, der mit hellem Enthusiasmus für die Deckengemälde jener Italiener die Manier des achtzehnten Jahrhunderts einleitete. Natürlich gingen die Späteren auch bei diesen ihren Landsleuten in die Schule, wie außerdem bei P. Mignard und Jouvenet aus der vorhergehenden Epoche. Selbst diese hatten nicht auf die großen Meister zurückgegriffen, sondern sich insbesondere nach A. Caracci — offenbar auch der Zweite, obwohl er nie in Italien gewesen — gebildet. Von Mignard entnahm man die süße und liebliche Manier, sowie die Verkürzung der an der Decke wie in der Luft über den Köpfen der Beschauer schwebenden Gestalten, die er selber von Correggio und seiner Schule entlehnt hatte; bei ihm auch finden sich zuerst die fließenden, geschwungenen Kontoure. Von Jouvenet suchte man sich das Feuer und die Kraft seiner Bewegung anzueignen, verzichtete aber auf die ihm eigenthümliche Gewalt des Ausdrucks und die mächtige Wirkung seiner Licht- und Schattenvertheilung.

Zumal aber strebte man, es ihm in der Entschiedenheit nachzuthun, mit der er die verschiedenen Pläne der Form anzeigte und hervorhob (die „méplats") und so die Gestalt reliefartig heraustreten ließ. Auf dieses rundliche, täuschende Herausspringen des Körpers hatten es Alle abgesehen; und um diese Wirkung zu erreichen, standen sie nicht an, ohne viel Rücksicht auf die Gesetze des organischen Bau's die Pläne beliebig zu vervielfältigen. Von dieser ganz willkürlichen, die Form gleichsam zurechthämmernden Behandlung, die zum bloßen Kunstgriff geworden, war selbst ein Greuze nicht frei. Dazu kamen dann die „flammenden" Umrisse (als konventionelle Schönheitslinie), mit denen Coypel vorangegangen war, und der gefällige Wurf oder flatternde Schwung faltenvoller Gewänder, zu denen man den Stoff nicht sparte, nur daß man ihn lieber in die Lüfte schweifen oder auf den Boden herabwallen ließ, als den menschlichen Leib mehr

denn zum Reiz gehörte damit bedeckte. Die Bewegungen und Geberden wurden nun vollends bedeutungslos; man schien sie mehr zum Spiel zu gebrauchen, zum Zug der Linien und zur Abrundung der Komposition, als um in ihnen die innere Stimmung oder Leidenschaft auszudrücken. Man hatte für sie eine Stufenleiter gewisser eleganter Formen, die man mit besonderer Vorliebe wiederholte; ja, um in die Stellungen einen gewissen graziösen Wurf zu bringen, kam es einem Boucher selbst darauf nicht an, die Glieder zu „brechen". Galt es dann, in einer ernsteren Darstellung doch ein gewisses Pathos zur Erscheinung zu bringen, so half man sich mit der theatralischen Aufgeregtheit „klassischer" Geberden, in der sich z. B. Restout hervorthut.

Ebenso hatte sich für das Kolorit eine feste Manier gebildet. Die Maler strebten nach einem wohlklingenden Durcheinander, gleichsam nach einem harmonischen Lärm von Farben. Eine gewisse Frische, Lebhaftigkeit und Heiterkeit derselben war entsprechend der Stimmung des Zeitalters beliebt; aber seit Lemoyne galt es, sie abzutönen und ihren Reiz durch das Weiche und Verschwimmende zu erhöhen; der Gesammtton spielte meistens in's Rosige oder in's Gebliche. Es war ein Kolorit, in dem der Stoff seinen Charakter, jede Erscheinung ihre körperhafte Bestimmtheit verlor; namentlich wurde das Fleisch baumwollenhaft und wie geschminkt behandelt. Zugleich legte man auf die technische Führung des Pinsels, auf die Art des Farbenauftrages großes Gewicht; der kecke, pastose Strich der italienischen Manieristen kam besonders in Aufnahme und wurde nur bisweilen, in der Darstellung zarterer Motive, zu einer mehr verschmolzenen Weise gemäßigt.

Begreiflich, daß diese Maler, wenn sie noch hie und da die großen Meister zu kopiren versuchten, dieselben in ihre Manier übersetzten und in den Alles verfälschenden Model ihres Jahrhunderts zwangen. Die ganze Zeit hatte für jene Kunst kein Auge mehr; wurde doch C. Vanloo, der in dieser Entstellung einer der Aergsten war, für einen Kenner der Alten und großen Zeichner gehalten. Wenn je noch Einer in akademischem Pflichtgefühl einen antiken Kopf kopirte, so versäumte er sicher nicht, ihm im Geschmack der Zeit Ausdruck zu geben — was später David „die Antike mit moderner Brühe würzen" nannte — d. h. ihm mit der ausschweifenden malerischen Schönheit aufzuhelfen, in der es ja unzweifelhaft dieses Jahrhundert allen früheren zuvorthat. Und ebenso wie die großen Vorbilder des Alterthums und der Renaissance hatte diese Malerei den unentbehrlichen Lehrer aller Kunst, die Natur, abgedankt. So seltsam es klingt, es hat nichts Befrembendes, daß ein Meister jener Zeit seinen Schülern verbot, die Natur zu studiren, „um sich nicht den Geschmack zu verfälschen." In den meisten Fällen gab man sich nicht einmal mehr die Mühe, — obgleich zu solcher Freiheit die tiefere Kenntniß fehlte, — nach dem Modell zu arbeiten; man konnte das besser aus dem Gedächtniß und nach den gewohnten Manieren. So war eine einfache Auffassung der Natur, eine wahre und ursprüngliche Anschauung der Form fast zur Unmöglichkeit geworden. Kein Wunder, daß den Künstlern das individuelle Gepräge fehlte; sie sahen sich namentlich in ihren dekorativen Malereien zum Verwechseln ähnlich und in ermüdender Gleichartigkeit kehrt dieselbe Weise überall wieder.

Kunstliteratur.

Verzeichniß der Gemälde in der älteren königlichen Pinakothek in München. Von Professor Dr. R. Marggraff. München. 1865. 8.

F. P. Der trostlose Zustand des alten Gemäldekatalogs der Münchener Pinakothek ist von allen Seiten her so oft beleuchtet worden, daß wir die vorliegende Arbeit nur mit Vergnügen begrüßen können, da sie doch auf alle Fälle einen entschiedenen Versuch macht, denselben dem heutigen Zustande der Kunstwissenschaft, von der er dreißig Jahre lang so gut wie gar keine Notiz genommen, besser anzupassen. Ein paar hundert Bilder sind anders benannt, gegen zweihundert Monogramme, die der alte Katalog vergaß, sind jetzt angeführt worden. Unzählige Geburts- und Sterbejahre, Künstlernamen 2c. 2c. mußten sich einer Veränderung unterziehen, die weniger im Widerspruche mit der heutigen Kritik steht. Eine Anzahl schätzbarer Notizen über die Geschichte der Bilder oder die der Künstler ist dem Werke eingereiht worden, die Bezeichnung des Inhalts der Bilder wurde sehr erweitert und vervollständigt — oft etwas zu viel — und das Alles in verhältnißmäßig sehr kurzer Zeit. Letzteres ist ein Grund, der es entschuldigt, daß allerdings noch viel zu thun übrig bleibt, und daß sich auch, im Streben es besser zu machen, manche neue Irrthümer eingeschlichen haben. So hat der Autor z. B. ganz unmotivirt die beiden schönen Domenichino's, Nr. 438 und 447, zu Turchi's degradirt, wozu sicherlich kein ausreichender Grund vorlag, u. dgl. m. Referent, der einstweilen erst einige Säle Bild für Bild mit dem Kataloge verglichen hat, kann auch freilich nicht läugnen, daß ihm immer noch eine gute Anzahl Benennungen vorgekommen, die er entschieden für falsch hält, oder die doch eine sehr viel genauere Prüfung zu erfordern scheinen, und muß sich deshalb vorbehalten, wenn er seine ganze Revision beendigt, auf die Sache zurückzukommen und Vorschläge zu einer guten Anzahl neuer Taufen solcher Bilder zu machen, die jetzt offen-

bar nur eine Nothtaufe erhalten haben. Besonders dürfte noch eine viel genauere Ausscheidung des absolut Unechten, wie der verschiedenen Rafael's ꝛc., welche der Verfasser sich offenbar jetzt noch nicht vorzunehmen getraute, später nicht mehr länger zu umgehen sein; es ist doch zu arg, wenn so ganz schülerhafte Arbeiten, wie das angebliche Porträt Rafael's unter Nr. 587 Cab. noch immer für Werke des großen Urbinaten ausgegeben werden. — Ein guter Katalog kann immer nur das Resultat langjähriger Forschung und Debatte, das Resultat der vereinten Arbeit vieler Fachmänner sein, was alles jetzt eigentlich erst beginnen kann. Referent begrüßt indeß den Anfang dazu, so vervollkommnungsfähig er auch noch sein mag, immerhin mit um so mehr Genugthuung, als er sich schmeicheln darf, nicht am wenigsten dazu beigetragen zu haben, daß dieser Anfang nun überhaupt einmal gemacht wurde.

Lehrbuch der Perspektive für bildende Künstler, von Otto Gennerich. Leipzig, Brockhaus. 1865. 8. und Fol.

F. P. Das vorliegende Werk zeugt von einem gründlichen Studium und einer vollendeten Erforschung des Stoffes, so daß es Künstler, für die es vorzugsweise bestimmt ist, sicherlich mit Nutzen gebrauchen werden, wenn sie die Mühe daran wenden wollen, es ordentlich durchzunehmen. Ein besonderer Vorzug desselben möchte es auch sein, daß nicht nur die Linearperspektive, sondern auch die Luftperspektive eingehender, als gewöhnlich geschieht, behandelt ist, und daß der Verfasser, der selbst Maler ist, auch speziell auf die Bedürfnisse nicht nur der Architekten, der Architektur- und Landschaftsmaler, sondern auch auf die der Figurenmaler Rücksicht genommen hat. Da er selber eine lange Erfahrung als Lehrer hinter sich hat, so weiß er den Bedürfnissen des Lernenden überhaupt am besten entgegenzukommen.

Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei alter und neuester Kunst, von M. Unger. Berlin, H. Schultze. 1865. 8.

F. P. Eine Fortsetzung und Ergänzung des vor einigen Jahren vom gleichen Verfasser veröffentlichten Werkes: „Das Wesen der Malerei," theilt das vorliegende Buch auch die Vorzüge und Schwächen desselben. Leider sind die letzteren der Art, daß uns bei der Lesung alle Augenblicke der Angstschweiß auf die Stirne tritt, und wir lebhafte Sympathie mit dem Seelenzustande des Schülers im „Faust" empfinden, als ihm ein Mühlrad im Kopf herumging. Die Sprache unseres Autors ist nämlich bisweilen eine so gesucht unverständliche, daß man oft hoffnungslos die Anstrengung aufgeben möchte, die es Einem kostet, endlich herauszubekommen, was derselbe denn eigentlich gemeint habe. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als Hr. Unger ein wirklicher Kenner von echtem Kunstgefühl ist, und man bei ihm, wenn man sich nur erst mühsam durch die Dornenhecke seines Styles durchgewunden, nicht nur eine Menge feiner und geistreicher Bemerkungen, sondern auch eine große und gesunde Totalansicht von der Kunst, ein treffendes Verständniß für die verschiedensten Künstler-Individualitäten findet. Warum beliebt es ihm nun, uns den Genuß dieser Eigenschaften durch seinen krausen Styl zu verkümmern und sich dadurch um die Hälfte seiner Wirksamkeit zu bringen?

Kleine Chronik.

E. **Die Publikationen der Arundel-Society** für das Jahr 1865 umfassen einen Kupferstich von Schäffer nach den Fresken von Fiesole in der Kapelle Papst Nikolaus' V. im Vatikan, fünf Chromolithographien nach dem Triptychon im St. Johannes-Spitale in Brügge vom Jahre 1467, und eine Broschüre von James Weale über Hans Memlinc. Letztere: „Hans Memlinc, a notice of his life and works", enthält eine Reihe von interessanten Thatsachen, welche Hr. Weale, der umsichtigste Forscher der Gegenwart für die Geschichte der Kunst in Brügge, meist archivalischen Studien entnommen hat. Diese sind denjenigen, welche die belgische Kunstliteratur kennen, bereits bekannt; da aber dieselbe nur wenigen zugänglich ist, so wird diese Zusammenstellung in einer Broschüre Vielen sehr willkommen sein. Auch an den diesjährigen Publikationen hat deutsche Kunstfertigkeit einen rühmlichen Antheil genommen. Der Kupferstich nach Fiesole ist, wie gesagt, von der Hand Schäffer's, die trefflichen Chromolithographien nach Memlinc sind von C. Schultz.

Der Maler Theodor Große, welcher augenblicklich mit der Ausführung von Fresken im städtischen Museum zu Leipzig beschäftigt ist, hat einen Ruf an die bisher noch unbesetzte Stelle seines Meisters Bendemann als Professor der Historienmalerei an der Kunstakademie zu Dresden erhalten.

Georg Moller's Nachlaß von architektonischen Zeichnungen, welcher unter Anderem die Original-Aufnahmen der zahlreichen in seinen „Denkmalen deutscher Baukunst" publicirten mittelalterlichen Kirchenbauten in Marburg, Köln, Oppenheim, Limburg, Mainz, Worms, Maulbronn, Freiburg ꝛc. enthält, wird am 25. September durch das Auktions-Institut von List und Francke in Leipzig versteigert werden.

Der Historienmaler August Palme in München hat für zwei Seitenaltäre der Renaissance-Kirche zu Wels, Kanton St. Gallen in der Schweiz, zwei große religiöse Bilder gemalt, von denen das eine das Martyrium der h. Amancia, das andere Maria mit dem stehenden Jesuskind auf dem Schooße darstellt. Beide sind in verhältnißmäßig hellem, leuchtendem Ton gehalten. Komposition und Zeichnung werden als wohlgelungen gerühmt.

Auszeichnungen. Die Architekten Hansen in Wien und Egle in Stuttgart, sowie die Maler Magnus in Berlin und Horschelt in München wurden von der Münchener Akademie der Künste zu Ehrenmitgliedern erwählt.

Todesfälle. Der Landschaftsmaler J. Hartogensis, ein geborener Holländer, hat in Düsseldorf freiwillig den Tod im Rheine gefunden; er soll schon längere Zeit an Trübsinn gelitten haben. Der Unglückliche war erst sechsundzwanzig Jahre alt. — In Petersburg starb der Landschaftsmaler Tschernetzoff d. Ae. — In Dresden verschied der bekannte holländische Marinemaler J. P. Schotel. — In Marseille starb der Historienmaler Dassy, Konservator des dortigen Museums.

Lokales.

In Betreff der Künstlerstipendien veröffentlichte die „Wiener Zeitung" einen Erlaß des Staatsministeriums, dem wir Folgendes entnehmen: In dem Finanzgesetze für das laufende Verwaltungsjahr ist der Betrag von fünfundzwanzigtausend Gulden Oe. W. bewilligt worden, welcher seiner Bestimmung zufolge zur Ertheilung von Stipendien an mittellose, aber hoffnungsvolle Künstler, zur Ertheilung von Pensionen, d. i. Unterstützungs-Beiträgen für Künstler, endlich zu Aufträgen auf dem Gebiete der bildenden Kunst, und zwar an solche Künstler, welche bereits das Maß künstlerischer Selbständigkeit erreicht haben, verwendet werden soll. Indem das Staatsministerium, welchem die Durchführung dieser Widmungen anheimgestellt ist, sich vorbehält, rücksichtlich der Zuwendung von Pensionen im eigenen Wirkungskreise vorzugehen, ohne jedoch deshalb die hiezu berechtigte Kompetenz auszuschließen, bezüglich der an bildende Künstler zu ertheilenden Aufträge jedoch zunächst die Befriedigung der in dieser Richtung sich geltend machenden Bedürfnisse des Staates zum Ausgangspunkte zu nehmen und diesfalls das Erforderliche einzuleiten, werden zur Bewerbung um Stipendien alle Künstler aus dem Bereiche der bildenden Künste, der Dichtkunst und Musik aus allen Königreichen und Ländern des Kaiserstaates, welche auf die Zuwendung eines Stipendiums Anspruch zu haben glauben, aufgefordert, sich diesfalls längstens bis 20. September dieses Jahres bei den betreffenden Länderstellen in Bewerbung zu setzen. Die Gesuche haben zu enthalten: eine Darlegung des Bildungsganges und der persönlichen Verhältnisse des Bewerbers; die Angabe der Art und Weise, in welcher von dem Stipendium zum Zwecke der weiteren Ausbildung Gebrauch gemacht werden soll, und die Vorlagen der erwähnten Proben des Talentes und der bereits erreichten Bildungsstufe. Diese Stipendien werden vorläufig auf die Dauer eines Jahres verliehen, wobei bemerkt wird, daß für die Bestimmung der Höhe derselben die persönlichen Verhältnisse des Bewerbers und der durch die Verleihung zu erreichende Zweck maßgebend sind, daß es jedoch dem Bewerber freisteht, seine persönlichen Wünsche in dieser Richtung auszusprechen.

F. H. Rahl-Ausstellung. Gestern öffnete der österreichische Kunstverein wieder sein Ausstellungslokal dem Publikum mit einem höchst interessanten Debüt. Rahl's Staffeleibilder, soweit sie zu erlangen waren, und seine Entwürfe für Monumentalwerke sind den Augen der Oeffentlichkeit geboten. Der beschränkte Raum und die reiche Zahl der zur Disposition gestellten Gemälde veranlaßte die Aufstellung derselben in zwei Abtheilungen. Der Griechenfries, Farbenskizze auf Goldgrund, und zwei zu diesem Werke gehörige fertige Karton's: „Prometheus" und „St. Paulus", die vier im Besitze Baron Sina's befindlichen mythologischen Darstellungen: „Befreiung der Andomeda," „Raub des goldenen Vließes," „Entführung der Helena" und „Opfer der Iphigenia," ferner „Herkules und Omphale," „Orestes," der sogenannte „kleine Manfred" aus den Belvedere-Magazinen, „Simson," „König Enzio im Kerker," „Die Stärke," dann die Farbenskizzen: „Odysseus beim König Alkinoos," „Bacchus auf Andros" und „Ariadne wird von Bacchus gefunden," „Nero's Triumphzug durch das brennende Rom," „Die vier Elemente" im Speisesaale des Sina'schen Palastes und „Mariä Himmelfahrt" nach dem in der Piaristenkirche befindlichen Altarblatte, die schöne „Wahrsagerin" aus der Liechtenstein-Galerie und ein „italienisches Mädchen," sieben weibliche Studienköpfe und 47 Porträts, darunter der berühmte Lißt, Hebbel und Gattin, Rahl's Selbstporträts aus dem Jünglings- und aus dem Mannesalter, Rahl's erster Versuch im Oelmalen, und das letzte, unvollendet gebliebene Porträt des Werkbesitzers Meyer in Leoben sind von den Oelgemälden im September ausgestellt. Neben diesen Bildern sind noch die zurückgewiesenen Entwürfe Rahl's für die Fresken in der Ruhmeshalle des Arsenals, — sechs große Zeichnungen, — dann sein „Argonautenzug," zwanzig Sepiazeichnungen, Photographien seiner Kompositionen für den großherzoglichen Festsaal in Oldenburg, endlich Photographien nach seinen Fresken am Heinrichshof, zwölf Blätter, aus dem Stiegenhause des Waffenmuseums sechs Blätter, und aus der Villa Wisgrill in Gmunden zur Ausstellung gekommen. Fünfzig bis sechzig der nicht in Wien befindlichen Bilder des verstorbenen Meisters, der „große Manfred" aus dem Belvedere und die Photographien seiner Parismythe im Todesco'schen Hause wurden der nächsten Ausstellung vorbehalten. Um die Rahl-Ausstellung auch für die ärmere Bevölkerung Wien's zugänglich zu machen, hat der Kunstverein, wie wir hören, in den beiden Monaten September und Oktober, während welcher die Ausstellung dauern wird, den Eintritt auf 20 und 10 kr. herabgesetzt, eine Maßregel, die auch für die Folgezeit zu empfehlen wäre.

Die erste Wiener Arbeiter-Industrie-Ausstellung, welche gegenwärtig in den Räumen der Gartenbaugesellschaft stattfindet, ist im Ganzen als ein gelungener Anfang mit Freuden zu begrüßen. Der Grundgedanke, statt des Brodherrn den Arbeiter selbst als Aussteller zur Geltung zu bringen, tritt hier allerdings noch nicht in konsequenter Durchführung zu Tage, da sich Produkte des höheren Fabrikbetriebes, sowie Lehrlings- und Dilettanten-Arbeiten zahlreich mit eingedrängt haben; allein dies ist der Fehler aller Anfänge und wir können es dem Ausstellungskomité nicht verargen, wenn es diesmal bei der Zulassung nicht allzu rigoros verfuhr, da sonst das Ganze sich leicht von vornherein unpopulär gemacht hätte. Der ungemein zahlreiche Besuch und der verhältnißmäßig bedeutende Umfang der Ausstellung zeigen, daß wenigstens diese Klippe glücklich vermieden wurde. Auf eine Besprechung des Einzelnen einzugehen, ist hier nicht der Ort. Wir bemerkten im Allgemeinen viel technisches Geschick und lobenswerthen Fleiß, oft sogar einen bewunderswerthen Aufwand von Ausdauer und Mühe, aber der Eindruck in Bezug auf Styl, Kunst, Schulung und alle sonstigen höheren Ansprüche wiederholt nur in noch erschreckenderem Grade, was die sonstigen Ausstellungen dieser Art oft genug bewahrheitet haben, daß nämlich das neunzehnte Jahrhundert die Zeit der babylonischen Sprachverwirrung im Gebiete der Kunst und des Kunstgewerbes ist.

Briefkasten der Redaktion: 26 August — 1. September G. in Prag und "r" in Innsbruck: Erhalten. — P. in Paris: Wird brieflich beantwortet. — F. H. und E. hier, F. P. in München: Benützt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 36.

Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien.

9. September 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Genelli's „Sisyphos" in der Wiener Akademie.

⁂ Die genannte Zeichnung, von deren Acquisition diese Blätter bereits Anzeige gemacht haben, ist, soviel uns bekannt, das erste Originalwerk, welches eine öffentliche Sammlung Wien's von Bonaventura Genelli besitzt. Die Bestellung ging auf Anregung der hiesigen Akademie vom Staatsministerium aus und war speciell für die Sammlung der akademischen Bibliothek bestimmt, woselbst das Werk auch gegenwärtig aufbewahrt wird. Es ist eine Zeichnung von 1,35 Meter Länge und 0,72 Meter Höhe, auf Tonpapier mit mäßiger Schattirung und weiß aufgesetzten Lichtern in Bleistift ausgeführt, und als solche, trotz der sehr stattlichen Größe, von jener anspruchslosen Schlichtheit des Gesammteindrucks, welche die Schöpfungen dieses Meisters kennzeichnet. In einigen Punkten steigert sich diese Wirkung bis zu herber Sprödigkeit; nicht bloß all und jeder Eleganz, auch dem sinnlichen Reiz im sublimeren Sinne des Wortes pflegt Genelli geflissentlich aus dem Wege zu gehen, wenn kein besonderer innerer Grund im Stoffe selbst ihn darauf hinweist. Auch in diesem Werke finden wir manche Härten seiner Stylweise wieder. Ist jedoch der erste Eindruck, wir möchten fast sagen Zusammenstoß, vorüber und versenken wir uns in den künstlerischen Gedankenbau des Ganzen, so tritt unser Widerspruch gegen die störenden Einzelheiten in Formengebung und Vortragsweise mehr und mehr zurück, und wir gewinnen die Ueberzeugung, hier vor einer Künstlerkraft zu stehen, in deren Eigenthümlichkeit selbst jene Mängel ihre Berechtigung finden.

Dies vollends bei einem Stoffe der vorliegenden Art. Es ist ein tief ernster Zug aus der Heroensage des griechischen Alterthums, welchen das Bild Genelli's behandelt: „Sisyphos, vom Todesgenius zum Orkus zurückgeführt". Der Held dieses Mythus ist unter uns gewöhnlich nur als der unglückselige Steinwälzer der Unterwelt bekannt, von dem bei Gelegenheit jenes effektvollen Beispiels malender Metrik im Voßischen Homer:

„Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor"

dem Tertianer das Nöthige erzählt zu werden pflegt. Hiezu rechnet man freilich wohl selten die frühere Lebensgeschichte des Helden, deren Schlußmoment uns die Zeichnung vergegenwärtigt. Sisyphos — resümiren wir deßhalb kurz — galt unter den Königen des heroischen Griechenlands für einen Ausbund von Verschlagenheit und Tücke. Aeolos, der Trügerische, war sein Ahnherr, und der Apfel fiel nicht weit vom Stamm; auf seinem Herrschersitz Ephyra, dem späteren Korinth, verübte Sisyphos allerhand Schändlichkeiten an Menschen und an Göttern; er betrog selbst den Zeus und als ihn dieser dafür verderben wollte, schlug er gar den Tod in Fesseln, so daß Niemand rings umher sterben konnte, bis zuletzt der Kriegsgott sich in's Mittel legte und Sisyphos in die Unterwelt beförderte. Aber auch hier wußte der Verschlagene sich durchzuhelfen. Obwohl er seiner Gattin auftrug, die gewohnten Todtenopfer für ihn zu unterlassen und so die Unterweltsgottheiten um ihr Anrecht betrog, leiht Persephone doch seinen Schmeichelreden ein williges Ohr und das Niedagewesene geschieht, — Sisyphos darf noch einmal auf die Oberwelt zurückkehren. Hier beginnt er nun sein altes Leben

von Neuem, bis der Moment eintritt, welchen uns die Zeichnung Genelli's vorführt.

Die Familie des Sisyphos ist in der Burg von Altkorinth — einer dorischen Halle mit Ausblicken auf die Mauerzinnen — beim heiteren Mahle versammelt. Da tritt soeben der Todesgenius in's Gemach, um den greisen König zum zweiten und letzten Mal in den Orkus wegzuführen. Sisyphos ist von seinem Ehrenplatz am Ende der Tafel, welche die ganze rechte Seite des Bildes einnimmt, emporgesprungen und folgt mit dem Ausdrucke plötzlicher Betäubung dem Winke des Todes, der seine Rechte mit sicherem Griffe faßt. Beide Gestalten schreiten, gerade in der Mitte der Komposition, etwas nach links vor, wohin die gesenkte Fackel des Genius den Weg zeigt. Dieser ist etwas größer als die übrigen Gestalten und bis auf ein Mäntelchen, welches den rechten Arm leicht umhüllt, ganz nackt. Ueber seinem Rücken spannen sich zwei gewaltige Flügel aus, wodurch der Eindruck seiner Ueberlegenheit noch mehr in's Dämonische gesteigert wird. Mit ruhiger Siegesgewißheit, leise lächelnd, blickt er auf sein Opfer, während Sisyphos, die Linke schmerzvoll gegen das Haupt erhebend, mit aus Entsetzen und Wehmuth gemischtem Blicke zu seiner Gattin Merope herniederschaut, welche mit flehender Geberde zur Seite kniet. Doch hier gilt kein Mitleid mehr; die Krone des Halbentseelten liegt bereits am Boden, und wenn Jemand an dem schrecklichen Ernst der Katastrophe noch zweifeln wollte, so wird ein Blick auf die Nebenfiguren ihm diesen in allen Reflexen der Furcht und des Mitleids wiedergespiegelt zeigen. An der Tafel rechts, wo die Kinder und Freunde des Königs versammelt waren, herrscht Jammer und Verzweiflung in allen Abstufungen von der lauten Wehklage bis zum starren Entsetzen. Einige der Töchter, mit Kränzen im Haar, suchen zu entfliehen, andere verhüllen ihr Haupt; Niemand erhebt sich über den Schrecken, nur die Königin wagt noch zu bitten. Auf der linken Seite der Darstellung sitzt der blinde Sänger, die Leier im Arm und hinter seinem Rücken steht der ihn geleitende Knabe, der den Alten mit angstvoller Hast auf den schrecklichen Vorgang aufmerksam macht, so daß er im Gesang einhält und sich furchtsam umwendet. Dahinter eine forteilende Magd und ein alter Diener, der fest an eine Säule gedrückt, den Korb mit Früchten, welchen er eben auf die Tafel setzen wollte, zu Boden fallen läßt.

Man ersieht aus dieser Beschreibung, daß es dem Werke Genelli's keineswegs an Fülle der Motive gebricht. Es ist vielmehr ein reiches dramatisches Seelengemälde, welches hier vor unseren Blicken sich entfaltet. Aber trotz dieser Mannigfaltigkeit innerer Vorgänge und Beziehungen breitet sich doch über dem Ganzen jene Ruhe der Stimmung und jener Geist edler Gemessenheit aus, welche den Schöpfungen dieses Künstlers ihren vorzugsweise plastischen, echt hellenischen Charakter verleihen. Jede Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, jedes Pathos im unangenehmen Sinne des Wortes ist fern gehalten. Die beiden Hauptpersonen, in deren Darstellung hier ein bewegteres Motiv, z. B. das Ringen des Helden mit dem Tode, besonders nahe gelegt war, sind so ziemlich die gehaltensten Figuren des ganzen Bildes. Und gerade dieser stille, heitere Sieg des Todes über den schmerzvoll zusammenbrechenden Alten ist von ungemein rührender Wirkung. Trotz all seinen Ränken muß er nun doch hinab in das unabwendbare Schattenreich und dort den „tückischen Marmor" wälzen! So wird uns in diesem Verhängniß das allgemeine Loos der Sterblichen eindringlich vor die Seele gerückt und eben deßhalb verfolgte denn auch der Künstler die Gradunterschiede der menschlichen Theilnahme an der vorgeführten Handlung durch die verschiedenen Stufen der Gesellschaft, von der liebenden Königin bis zu dem alten ängstlichen Diener herab, als den eigentlichen Faden der ganzen Begebenheit mit so besonderem Interesse. Alles Aeußerliche tritt gegen diesen psychologischen Kern der Darstellung bescheiden zurück. Das Kostümliche, das bei manchen unserer jüngeren Künstler mit so geflissentlicher Sorgfalt und kulturhistorischer Gelehrsamkeit behandelt erscheint, ist hier auf ein Minimum reducirt. In der Tracht, sowie sonst in der ganzen Ausstattung der Scene, herrscht ein Prinzip der künstlerischen Abbreviatur, wie wir es namentlich auf den Reliefs der Griechen so häufig finden. Und wie sollte gerade dieses Grundgesetz der plastischen Darstellungsweise hier nicht vorzugsweise Geltung haben, wo es sich um einen Stoff aus jener Vorzeit des Hellenenthums handelt, zu deren Repräsentanten schon die Helden des Homer wie zu Wesen von rauherer, schlichterer Art und Gesittung emporblickten? Was also Genelli durch diesen Verzicht auf manches äußere Beiwerk vielleicht an Detailreiz verliert, das gewinnt er in der Gesammtwirkung seines Bildes an Styl und Großheit. Und wir glauben, gerade von dieser Seite betrachtet, könnte der Meister für die nachgeborene Generation als ein lehrreiches Vorbild gelten. Möge er dies zunächst für die Schüler der Anstalt werden, deren reiche Sammlungen in dieser jüngsten Schöpfung des großen Weimarischen Meisters eine ihrer kostbarsten Perlen besitzen!

Die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts.

Ihr Verhältniß zur damaligen Gesittung und ihr Ausgang.

Von Julius Meyer.

III.

Und dennoch, wenn wir diese entartete Kunst, welche an dem jämmerlichen Ausgang eines in sich zerfallenen Zeitalters stand, heutzutage aus unbefangener Ferne und bloß mit dem Maßstab der ästhetischen Wirkung messen, so ist ihr Fluß und Heiterkeit der Phantasie, eine anmuthige Leichtigkeit der Form, ein gewisser Reiz in der ganzen Erscheinung nicht abzusprechen. Allerdings ist es nicht leicht, von dieser Wirkung die sinnliche Einmischung abzuziehen und sich den künstlerischen Eindruck rein zu erhalten. Sicher wenigstens ist die kostspielige Beliebtheit, deren sich Boucher und Genossen jetzt bei manchen Kunstfreunden zu erfreuen haben, mehr noch seiner buhlerischen Phantasie zuzuschreiben, als seiner malerischen Anschauung. Die sinnliche Macht der Malerei übt immer einen großen Zauber aus und in keiner Kunst ist das Unkeusche verlockender, als in ihr. Natürlich nur wenn es mit einer gewissen Wärme der Empfindung oder mit spielender Anmuth auftritt, und wenigstens die letztere läßt sich den Malern der „frivolen Grazie" nicht abstreiten. Aber weil es ihnen ganz an der ersteren gebricht und statt dessen aus den gezierten Bewegungen ihrer Figuren die lüsterne Absicht, aus ihrer konventionellen Form und Farbe eine raffinirte, der Natur abgekehrte Sinnlichkeit spricht, fühlt sich der echt künstlerische Sinn doch bald abgestoßen. Daher kann nicht diese Gattung gemeint sein, wenn von dem ästhetischen Werth der Kunst des Rokokko die Rede ist. Nur der Vorläufer der ganzen Richtung, zugleich das größte Talent der Zeit, das aber der hier besprochenen Periode nicht angehört, Ant. Watteau, hat wahrhaft künstlerischen Reiz. Er war der Maler der guten Gesellschaft, die damals zur Noth noch so heißen konnte, und eine echte Künstlernatur, die es möglich machte, das zierliche, geistreiche und bewußte Wesen dieses Lebens mit Unbefangenheit zu fassen und in absichtsloser, in ihrer Weise vollendeter Erscheinung darzustellen: der anziehende Kontrast einer anspruchsvollen aber noch malerischen Welt in anspruchsloser und naiver Behandlung.

Nicht also nach den Bildern jener Gattung läßt sich der künstlerische Werth der damaligen Malerei bemessen. Dieser zeigt sich in verhältnißmäßiger Reinheit nur da, wo die Kunst im guten Sinne dekorativ auftritt und nicht geradezu den sinnlichen Reiz, sondern in erster Linie die malerische Schönheit im Auge hat. Welches Leben, welche Fröhlichkeit einer mühelos schaffenden Phantasie, welche jubelnde Gestaltenlust in jenen verrufenen Deckengemälden! Das Diesseits, der christliche Himmel und der Olymp verschlingen sich in geselligem Verkehr zu einem schmerz- und sorgenlosen, von der bloßen Freude an der Erscheinung hell und leicht belebten Dasein. Eine Welt, welche die „Angst des Irdischen" ganz abgeworfen, die Wirklichkeit in ihre Wolken hinaufgezogen hat und nun malerisch in ihrem festlichen Lichte ausbreitet, befreit von allen Mängeln der Natur und von keinem Ideal beschwert, das der Seele mit mahnender Größe entgegen träte, das „zephyrleichte" Leben eines mühelos genießenden Geschlechtes, ohne Schranke und ohne Gesetz, nur bewegt von lauter Sinnenfreude, in dem lachenden Schein der Jugend und Schönheit ganz aufgegangen. Zwar verzichtete diese Kunst auf den Ausdruck eines tieferen und charaktervollen Inhalts und hatte kein Arg, Alles nach demselben spielenden Muster zuzuschneiden; dagegen verstand sie es, die Reize ihrer gefälligen Form nach allen Seiten mit vollen Händen auszuschütten. Malerisch überhaupt, namentlich im dekorativen Sinne, war die sprudelnde, sich überschlagende, barock spielende, Alles umschlingende Kunst des Rokokko und so war die Malerei die größte Kunst des Zeitalters. Der Taumel der Bewegung, der bunte Schein eines Phantasie und Wirklichkeit regellos ineinanderschlingenden Lebens konnten nur das Erzeugniß einer ganz malerischen Anschauung sein.

Und diese Malerei war in ihrer Unnatur, wie wir gesehen, der natürliche Ausdruck der allgemeinen Gesittung. Ungesucht ging aus der allgemeinen Phantasie der höheren Stände jene Auffassung der Welt und des Ideals auf sie über. Leicht und mühelos, wie diesen das Leben dahinfloß, so fand und verarbeitete die Malerei die ihr geläufigen Stoffe in geläufiger Behandlung. Sie war noch nicht „von des Gedankens Blässe angekränkelt", denn das Allegorische lag noch in der Vorstellungsweise der Zeit und war ihr zudem nur eine passende Gelegenheit zu schönen Gestalten; sie sorgte und quälte sich nicht, wie sie es machen müsse, wie denn ein Fragonard manche Bilder in zwei Stunden auf die Leinwand warf; sie brauchte nicht nach malerischen Vorwürfen zu suchen, denn noch war die sie umgebende Welt malerisch, noch war die Phantasie geschäftig und die Erscheinung nicht zum bloßen knappen Mittel des Gei-

stes herabgesetzt. Was sie auch aus der Vergangenheit herausgriff, was sie aus der idealen Welt herbeiholte, sie gab Allem den malerischen Wurf ihrer aus dem allgemeinen Lebensgrunde genährten Anschauung. Daher hat die damalige Kunst den ansprechenden Zug eines in aller Bewußtheit noch unbefangenen Lebens und den Schwung einer um die schwere Wirklichkeit unbekümmerten Einbildungskraft.

Diesem noch glücklichen Einvernehmen von Leben und Kunst entsprach das Gestaltungsvermögen und das Geschick der Behandlung, welche die Malerei trotz des oben besprochenen Verfalls von den Ausläufern der großen Epoche als den Rest von deren Hinterlassenschaft noch überkommen hatte. Noch wirkte, wenn sie auch nur spärlich und durch unreine Kanäle zugeflossen war, in den besseren Werken die Ueberlieferung der klassischen Zeit nach. Einmal hatte sich durch den Zusammenhang der Schulen das technische Geschick erhalten, ein Vortheil, dessen Mangel dem modernen Künstler, der sich Jahrelang mit technischen Versuchen abquälen muß, so schwer fällt; und dann hatte sich doch auch in der Behandlung der Form und in der Farbenstimmung mit der Anschauung und der Uebung wenigstens ein Rest noch von dem freien und vollendeten Scheine des Lebens erhalten, zu dem die Künstler des Cinquecento und später die Caraccisten durchgedrungen waren. Noch verstand es die damalige Kunst, durch die Fülle und den Fluß der Erscheinung zu reizen und die Schönheit, welche ihrer Phantasie geläufig war, zu unverkümmertem Ausdruck zu bringen.

Vergleichen wir heute irgend ein modernes Freskowerk mit einer französischen oder italienischen Palastdecke aus dem 18. Jahrhundert, so liegt der merkwürdige Unterschied hell am Tage. In dem neuen Bilde, wenn es von guter Hand ist, eine Tiefe und Eigenthümlichkeit der Erfindung, eine Macht des Ausdrucks, ein Reichthum an Charakteren, wie sie jenes Zeitalter zu erreichen auch entfernt nicht im Stande war; dagegen — wenigstens deutscherseits — fast immer die Form unbeholfen, die Farbe hart, kurz, die Absicht hinter der Ausführung weit zurückbleibend; und auch wo dies nicht der Fall ist, die Erscheinung nicht unbefangen, von der Reflexion beschwert und das Gedankenhafte über das Malerische vorwiegend. Ein Cornelius z. B. neben einem Tiepolo — wie tief steht der italienische Manierist unter dem deutschen Genius! Und doch, wie sprechen seine kokett anmuthigen, fließenden Gestalten unmittelbar zum Auge und zur Phantasie, während vor den griechischen Göttern des modernen Meisters der Beschauer seine Einbildungskraft muß mitarbeiten lassen, um mühsam die allerdings tiefere und echte Schönheit zu entbinden, die jener beabsichtigte. Mit der italienischen Malerei stand aber damals die französische auf gleicher Rangstufe.

Doch diese ganze Kunst stand auf dem morschen und schwankenden Boden einer untergehenden Welt. Es war, wie wenn diese selber das ironische Bewußtsein ihres nahen Endes hätte; denn sie glaubte nicht mehr an die Götter und Nymphen, die sie überall anbrachte, noch an das arkadische Schäferleben, daß selbst eine Marie Antoinette in Trianon einführte. Die schöne Welt der Mythe und Phantasie war gänzlich ausgehöhlt; wie bunte Schatten flatterten nun ihre Gestalten an den Wänden der Kirchen und Paläste, in lustigem Uebermuth noch einmal aufjubelnd, wie die Schmetterlinge die Flamme umkreisen, ehe sie in ihr zu Grunde gehen. Sie nahmen Abschied — nicht mehr die Götter, die längst die Erde verlassen hatten, sondern nur ihre letzten Hüllen, die mit geschminkter Schönheit zu verbergen suchten, daß die Seele längst davon war. Der vorangeschrittene Geist hatte sich aus dem Reich der Mythe und des Ideals, in dem die Kunst am liebsten gelebt hatte, zurückgezogen, und machte nun Ernst damit, in der Wirklichkeit, in menschlichem Thun und Denken seine alleinige Heimat zu finden. Es ist ein eigenthümliches Vorzeichen der herannahenden Revolution, daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch Greuze und seine Nachahmer, noch ernster durch Chardin der bürgerliche Stand, das kleine mühevolle Leben des Handwerkers in den Rahmen der Kunst wieder eintrat; gleichsam die erste, noch harmlose Erhebung des Tiers-état. Die Götter und die schönen Ideal-Gestalten der bisherigen Kunst waren nichts mehr als eine Lüge und so endete diese in leerem, trügerischem Schein die Laufbahn, welche mit der Renaissance das höchste Ziel innerhalb des neuen Weltlaufs erreicht hatte.

Darin hielt die Kunst gleichen Schritt mit dem allgemeinen Leben. Schon hatte sich in diesem die innere Auflösung vollzogen; nur eine dünne Decke trug auf dem unterwühlten Boden das Geschlecht noch und mit dem nächsten Schritt konnte sie zusammenbrechen. Die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts war — und ganz besonders in Frankreich — Sache der privilegirten Klassen und nur für diese da, wie sie auch ihrem Treiben und ihrer Anschauung vor Allem Ausdruck gab. An diese bevorrechteten Stände hatte nach und nach der Feudalstaat

auf Kosten der bedrückten und rechtlosen Menge allen Reichthum gebracht; zugleich war doch durch die königliche Macht die Selbstständigkeit des Adels gebrochen, die Vorrechte der Feudalstände faktisch aufgehoben, und so beeiferte sich Alles nur um so mehr, der Sittenlosigkeit und dem schwelgerischen Glanz des Hofes es gleich zu thun. Dazu kamen durch den Verkauf der Monopole an Private für die immer geldbedürftige Regierung die reichen Finanzmänner auf und diese beeilten sich, in der Vergeudung der rasch erworbenen Schätze den Adel noch zu überbieten. Luxus und Genuß wurden so die Losung, während unter dem Zunftzwang und dem Druck der Privilegien das Volk verkam und verarmte. Die Kunst aber, von diesem abgeschnitten, in das Gefolge des Hofs und des Reichthums getreten, hatte keine andere Aufgabe, als die Räume für dies verfeinerte und sittenlose Leben zu schmücken. Sie war von ihm abhängig wie das Spiegelbild vom Originale, oder der Schnitt des Prunkkleides vom Körper, sie brach daher nothwendig mit ihm zugleich zusammen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß eine solche Kunst auch für sich selber dem Untergange zutrieb. Sie hatte ja das Studium der großen Vorbilder, wie das der Natur abgeworfen, um in Manier und akademische Regel auszulaufen, wie ihrerseits die Gesellschaft bei aller Zuchtlosigkeit in konventioneller Sitte und Form versteinert war. Es gab gewisse feststehende Gesetze der Komposition, der Vertheilung von Licht und Schatten, der Farbenharmonie, der Stellung und Bewegung der Figuren, denen die ganze Malerei unterlag und auch bei der ausschweifendsten Kühnheit sich nicht zu entziehen wagte. Nur ein natürliches Wechselverhältniß war es, daß es ihr an jedem Inhalte und tieferer Empfindung und zugleich an den Mitteln zu deren Ausdruck gebrach. Aeußerliche Bravour nach überlieferten Regeln und eine zügellose aber leere Phantasie, das also waren die Merkmale dieser ganzen Kunst. So konnte sie innerhalb ihrer selbst nicht mehr erneuert werden; sie mußte ihr Schicksal erfüllen, indem sie an sich selber zu Grunde ging und wie weggefegt von einer neuen Anschauung einem neuen Anfange Platz machte. Noch vor dem Ausbruch der Revolution sollte die neue Richtung in David entschieden hervortreten.

Den besseren Köpfen, zumal Diderot, war die Ahnung dieses Endes schon aufgegangen. Ihm war, wie wir gesehen, die Unnatur und die erkältende Gleichförmigkeit des Akademischen ebenso bewußt, wie die Plattheit und Leere, zu der die allegorischen und mythologischen Darstellungen herabgekommen waren. Er war sich klar darüber, daß, was im Leben, „auf der Straße und in der Gesellschaft" für schön galt, dem wahren Wesen der Kunst geradezu entgegen war, daß mithin die Kunst, die dieser konventionellen Schönheit diente, in sich selber zerfallen mußte. Er empfand die Nothwendigkeit eines Umschwunges, wie Grimm und d'Alembert ein wenn auch unbestimmtes Vorgefühl der Revolution hatten.

Um so gründlicher aber, um so einschneidender mußte die Umwälzung innerhalb der Kunst ausfallen, als der Umsturz aller bestehenden Verhältnisse zugleich die politische und bürgerliche Ordnung, die Gesellschaft und die Gesittung mit scharfem Schlage entzwei hieb. Alle Rechtszustände waren unter der königlichen Willkürherrschaft unsicher geworden, selbst die Privilegien, während ihr Druck auf dem Volke immer schwerer lastete, in schwankenden Fluß und unter sich in Streit gerathen; Adel und Bürgerthum im gemeinsamen Jagen nach Reichthum und Genuß sich mischend, standen sich doch zugleich in starrer Feindschaft gegenüber; das Volk aber, von Allem ausgeschlossen, von Allen ausgesogen, erhob sich gegen Beide, wie gegen das Königthum, überhaupt gegen die ganze Ordnung der Dinge, in dumpfem, aber unheilschwerem Groll der Empörung. Als dann in seinem Ausbruch alles zusammenstürzte und die ganze bestehende Welt, sei es gleich, sei es allmälich, in Trümmer fiel, da war auch die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts untergegangen, und damit, wie die bisherige Gesittung, die überkommenen Ideale und Formen wie thönerne Götzen zerschlagen.

Münchener Kunstbericht.

Von Fr. Pecht.

Anhaltende Stockung in der Architektur. — Die Berufungsangelegenheit Semper's. — Kunst und Staat. — Rathhausprojekte.

Seit dem Hinscheiden des Königs Max ist leider von der Münchener Bauthätigkeit sehr wenig zu berichten, sie beschränkt sich so ziemlich auf die Errichtung zahlreicher Miethhäuser, sowie auf die langsame und zögernde Vollendung der noch unter diesem Fürsten angefangenen und nicht mehr rückgängig zu machenden monumentalen Unternehmungen, bei denen man aber jetzt meistens die Rücksicht einer engherzigen Sparsamkeit als maßgebend festhalten zu wollen scheint. Sollte sich dieß bestätigen,

so wäre es im höchsten Grade zu beklagen; denn an einem monumentalen Bau sparen heißt nach alter Erfahrung nichts Anderes, als seinen künstlerischen Schmuck von Skulptur und Malerei vermindern oder ganz weglassen, den beliebten Zuckerbäckerverputz statt des Materialbaues ganz oder theilweise anwenden, das was das Kunsthandwerk an ornamentaler Malerei, Schnitzerei und Metallarbeit, an Vergoldungen und Stuccaturen zu liefern hätte, streichen und durch elende Akkordarbeiten ersetzen, kurz gerade das weglassen oder verpfuschen, was monumentale Bauten zu einer so unerläßlich nothwendigen Schule für die Kunstfertigkeit eines Volkes erst zu machen im Stande ist, wovon freilich wohlgeschulte Büreaukraten in der Regel keine Ahnung haben.

Ohne Zweifel war gegen die monumentale Thätigkeit des „neuen Baustyles“ sehr viel einzuwenden; aber wie hart und unbillig man sie auch oft beurtheilen und z. B. einem so begabten Künstler wie Bürklein jedes Verdienst absprechen mag, das werden doch ihre entschiedensten Gegner zugeben müssen, daß sie immer noch sehr viel besser war, als gar keine. Wenn es so fort geht wie jetzt und die angeblich auch in der Umgebung des jungen Königs nicht mangelnden Vertreter der oben geschilderten Anschauungen, die sich, wie man sagt, alle Mühe geben sollen, denselben vom Bauen abzuhalten, durchdringen, so wird man bald auf jene Zeit als auf eine Periode des Glanzes mit Neid zurückblicken und zur Einsicht kommen, daß in ihr doch manches Tüchtige geleistet worden ist und viele Talente Gelegenheit fanden, sich an würdigen Aufgaben heranzubilden.

Sieht es aber auch im Augenblicke ziemlich trostlos aus, so braucht man deßhalb doch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft noch keineswegs aufzugeben. Zunächst scheint festzustehen, daß der junge Fürst selber keineswegs abgeneigt wäre, die ruhmvolle Bahn seiner Väter einzuschlagen und große monumentale Unternehmungen im edelsten und fruchtbarsten Sinne zu gründen, und daß es ihm ganz und gar nicht am Sinne für die großen Aufgaben im Reiche der Kunst, denen ein König von Bayern sich niemals ohne den schwersten Schaden für das ganze Land entziehen kann, gebräche; somit ist vorauszusehen, daß ein vielleicht wohlgemeinter aber jedenfalls höchst schädlicher Widerstand gegen solche Intentionen nicht sehr lange vorhalten wird. Beruht derselbe oft auch auf an sich ganz achtungswerthen Motiven, die in der Hauptsache eben so von der Jugend des Fürsten, als der so weit verbreiteten Verehrung für das Nützlichkeitsprinzip hergenommen sind, das nur leider in der Kunst gar keinen Werth hat, so liegt ihm unzweifelhaft auch oft die in gewissen Kreisen herrschende Meinung zu Grunde, daß es für die Blüthe der Industrie und der Gewerbe ganz gleichgiltig sei, ob der König von Bayern sein Geld für edle Zwecke der Kunst oder für Pensionen und Remunerationen der Hof- und Militär-Beamten, für die Bezahlung der Schuldner der Hof-Aristokratie, oder auch für den leeren und geschmacklosen Prunk den sogenannten Glanz des Hofes hingebe, und daß letzteres für seine Umgebung jedenfalls viel angenehmer und fruchtbarer sei.

Daß Kunst und Wissenschaft unter Anderem auch eine Quelle des Reichthums und der Macht sind, hat man an deutschen Höfen bekanntlich selten begriffen, noch weniger, daß das Land dem Fürsten hauptsächlich deßhalb so reiche Mittel zu Gebote stellt, um die letzten und höchsten Ziele derselben in großartiger Weise zu fördern. Am allerwenigsten aber begriff man sichtlich, daß es bei der Bauthätigkeit eines Fürsten nicht so sehr darauf ankomme, was er baue, als wie er baue, daß es für die civilisirende Wirkung der Kunst ziemlich gleichgiltig sei, ob er Thore oder Ruhmeshallen, Museen und Theater oder Kirchen baue, wenn sie nur im edelsten monumentalen Sinne gebaut werden. Ist dieß gelungen, so ist jedes monumentale Gebäude eine Kirche, d. h. dient dann jedes zur Befreiung und Erhebung der Seele, wie sie. Freilich nicht zur Verdummung, und das ist in den Augen mancher einflußreichen Leute ein fühlbarer Uebelstand der Museen und Thore, der aber doch bei den Theatern wenigstens nicht immer Platz greift.

So ging unter Anderem zu Anfange dieses Jahres bekanntlich die Rede, daß Semper mit Anfertigung von Plänen für ein großes Festtheater betraut sei, bei welchem eine Lösung des Problems versucht werden sollte, die großen ästethischen Mängel unserer heutigen Theater, wie z. B. die Beleuchtung der Spielenden von unten herauf, die störende Zwischenstellung des Orchesters, die häßliche bienenkorbartige Bildung des Logenraums u. dgl. zu beseitigen, um schon durch das Gebäude selber eine reine und großartig erhebende Wirkung hervorzubringen. — Die Aufgabe wäre sicherlich eine herrliche, der zu ihr berufene geniale Künstler gewiß der befähigtste gewesen, den man für sie in der Welt finden und dessen Herbeiziehung für das Münchener Kunstleben nicht anders als von den allerwohlthätigsten Folgen sein könnte, wie für jeden, der die tiefe Bildung, die rastlose Thätigkeit Semper's kennt, wohl außer Frage steht. Nichts desto weniger scheint man der edeln Absicht des Königs, anstatt ihr

in jeder Weise entgegenzukommen, alle möglichen Hindernisse in den Weg gelegt zu haben, bis er ihre Ausführung, ich weiß nicht, ob vertagte oder ganz aufgab. Wir wollen hoffen, daß nur das Erstere der Fall und aufgeschoben nicht aufgehoben sei. Die ausgesprochene Kunstliebe, die allem Edeln und Schönen mit Neigung und Leidenschaft zugewendet und, wie es scheint, mit weit mehr Beharrlichkeit, als man annehmen zu dürfen glaubte, gepaarte Gesinnung des jungen Monarchen geben Grund zu solchen Hoffnungen, obwohl es andererseits konstatirt zu werden verdient, daß es allerdings in dem München der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nicht nur in höheren aristokratischen und büreaukratischen Kreisen durchaus nicht an Leuten fehlt, welche die Gewinnung eines Künstlers ersten Rangs und einer neuen herrlichen Zierde der Stadt für ein Unglück anzusehen nicht übel geneigt wären. Und doch thut uns, bei der in Deutschland so ausgesprochenen Neigung zur Mittelmäßigkeit, bei jenem gutmüthigen und gemüthlichen Hang, sich auch am Schlechten und Halbfertigen zu freuen, sich mit wenig abfinden zu lassen, am Verschrobenen Freude zu haben, nichts so unermeßlich noth, als die Einwirkung solcher stolzen und unzufriedenen Geister, die überall das Höchste erstreben, es von sich und Anderen verlangen, die sich nie begnügen und durch „Wenig mit Liebe“ abfinden lassen, durch jene so unkünstlerische Manier, das Können durch „die Gesinnung“ ersetzen zu wollen.

Braucht man, wie gesagt, die Hoffnung auf die königliche Bauthätigkeit noch keineswegs aufzugeben, so wird uns eine nicht minder erfreuliche dadurch eröffnet, daß die Stände allmählich auch zu der Ansicht zu kommen scheinen, daß es die Pflicht eines opulenten Volkes sei, seine öffentlichen Bauten so einzurichten, daß sie den kommenden Geschlechtern ein edleres Zeugniß von seiner Gesinnung und seinem künstlerischen Geschmack ablegen, als bis dahin bei den Staatsbauten meistens der Fall war, und daß man überdieß sogar finanziell besser wegkomme, wenn man für eine lange Dauer und also mit edeln monumentalen Formen und solidem Material baue, als wenn man alles, wie bis heute, dem Wenigstnehmenden verakkordire, um es morgen wieder zusammenfallen zu sehen.

Erlahmen nur wir, die wir die Vertretung der Kunst in der Presse zum Beruf haben, nicht darin, unaufhörlich die große Wahrheit zu predigen, daß wenn man der Industrie gründlich nützen wolle, man vor allem die monumentale Baukunst pflegen müsse, wie es Athen und Alexandria, Florenz und Venedig, unsere Reichsstädte und das moderne Paris, also alle die großen Kunstindustrie-Emporien thaten, so werden wir die fruchtbaren Folgen vielleicht selber noch erleben. — Einstweilen ist es in Bayern ein sehr bemerkenswerther Fortschritt, daß gerade die Linke, die große liberale Partei, diese Wahrheit begreifend, ohne Anstand die Bewilligung der Mittel zu einem wahrhaft würdigen Bau des Polytechnikums dahier durchgesetzt und damit sicherlich ein hoffnungsvolles Beispiel gegeben hat, dem wir nur viele nachfolgende wünschen.

Besonders wäre dies auch bei den baulichen Unternehmungen der Gemeinden zu wünschen, wo dergleichen edlere Anschauungen noch immer nur sehr vereinzelt auftreten. So hat unser Münchener Magistrat z. B. jetzt dem Vernehmen nach den Bau eines großen Rathhauses vor; hoffentlich zeigt er dabei eine weniger einseitige Vorliebe für die Gothik als bisher, denn alles Bauen kann uns nichts nützen, wenn wir schlecht, d. h. willkürlich bauen. Die Wiederbelebung der Gothik bei uns aber ist eine durchaus willkürliche, und die Bauten in derselben sind für unsere Industrie und Gewerbe durchaus nutzlos, ja schädlich, indem sie, wie ich dieß schon früher dargethan, nur die Begriffe und den Geschmack verwirren, jener Anarchie desselben, an der wir leiden, Vorschub leisten, anstatt sie zu bekämpfen. So lange wir diese falsche Romantik nicht los werden, ist eine gesunde organische Stylentwickelung nicht möglich.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz-Nachrichten.

r **Innsbruck.** (Kunstausstellung.) Unlängst wurde zu Innsbruck die Ausstellung mittelalterlicher Werke der Kunst und des Kunsthandwerkes eröffnet. Man konnte natürlich die Gelegenheit, sich zu blamiren, nicht ruhig vorüber gehen lassen und so that dies denn zuerst der Reallehrer und ultramontane Bildhauer M. Stolz in einer Rede, bei der man nicht bloß die Hände, sondern auch die Füße über dem Kopf hätte zusammenschlagen mögen. Welche Fülle geschwollenen Unsinns und phrasenhaften Dünkels! Seine Worte sind zu charakteristisch für die Anschauungen einer gewissen Partei, wir müssen daher wenigstens Einiges daraus mittheilen. „Das Mittelalter, beginnend mit der christlichen Zeitrechnung, dauert bis zum Jahre 1435, dem Jahre der Eroberung Konstantinopels. — Will man den Werth und die Bedeutung der mittelalterlichen Kunst erfassen, so muß man sich auf den katholischen Standpunkt stellen, sonst bleibt diese Kunstperiode dem Forscher ein Räthsel. — Weil das Christenthum den Geist des Menschen in allen seinen Beziehungen in seine Tiefen zurückführt, alle seine Kräfte gleichzeitig anspannt und anregt, ist im Christenthum auch die

Pflege aller Kunstzweige ermöglicht, was bei den alten Völkern nicht der Fall; ihr Streben war ein vereinzeltes, mehr beschränktes. Dem Christenthum ist es gelungen, nicht blos der menschlichen Handlung ganz Ausdruck zu geben in der symbolischen, epischen und didaktischen Kunstform, sondern selbst das Material zu vergeistigen und es gleichsam zu beleben in der architektonischen Form. In der christlichen Kunst bedarf es nicht des äußersten Aufwandes von dramatisirenden Mitteln, wie in der heidnischen. In der christlichen Kunst ist die Anwendung und Ausbildung der Form nur in soweit bedingt, als es nothwendig ist, die Idee vollständig auszudrücken. Die epische Form der Bildnerei konnte sich erst im Christenthume vollkommen entwickeln. Von dieser Kunstform der Bildnerei weiß das heidnische Alterthum nichts. Die symbolische, didaktische und typische Form durchbricht sogar durch ihr ergreifendes Wesen die Schranken der Zeit. — Die christliche Kunst ist die universelle Kunst, sie ist die Weltkunst und es ist keine andere außer ihr vor Christi Geburt bis auf den jüngsten Tag berechtigt und jeder Künstler, welcher sich nicht von christlichen Dogmen leiten läßt, ist auf dem Gebiete der Kunst ein Mann des Rückschrittes zu den verknöcherten Anschauungen des Heidenthums. — Durch die Renaissance wurde die Individualität der Kunst total zerstört. — Es grassirt heutzutage auch eine Kunst, die zum Verderben wirkt, die durch ihre reizenden Formen die Sinne verwirrt, die mit Absicht, mit Wissen und Willen betrieben wird, theilweise mit großem Geschick und Genie. Diese Art Kunst unterstützt die Verbreitung des Unglaubens unter den Massen, sie bietet ihre Hand der Geschichtsfälschung, der Demoralisation unter der Firma des Aesthetischen, des Kultus des Schönen; diese Art Kunst gibt sich dazu her, dem Königsmörder sowohl als dem Unterdrücker des Vaterlandes Monumente auf heimischem Boden zu bauen." — So unser Kapuziner. Seinen Worten entsprechen größtentheils die Werke. Der Katalog weist 280 Nummern nach. Zur Aufnahme scheint meistens das Alter genügt zu haben; wie wäre es sonst möglich gewesen, eine solche Rumpelkammer größtentheils abscheulicher Schnitzereien und Pinseleien „Kunstausstellung" zu heißen? Da möchte man wahrhaftig den Geist der Renaissance als genius salvator verehren, weil er uns von einer Weltanschauung befreit, die solche Teufelsfratzen schuf. Daß sie nicht wieder zur Herrschaft kommen, dafür sorgt die moderne Wissenschaft und die Impotenz unserer Nazarener. Allerdings fehlt auch einzelnes Gute nicht. Wir kennen es aber großentheils bereits von früheren Ausstellungen oder aus den Räumen des Museums. So ist Lukas Cranach, der bekanntlich eine Zeitlang in Tirol lebte, sehr gut vertreten. Wir meinen den „leidenden Heiland" und die Madonna im Besitz Unterberger's, einige Gemälde im Besitz des Grafen Sarenthain, des Hrn. v. Stabinger und der Frau v. Stolz. Sehr interessant sind die Bilder, welche als „Rosenthaler" angegeben sind, insbesondere die „Himmelskönigin" und die „Verwandtschaft Christi." Das Porträt des Kaisers Maximilian gehört zu den besseren Werken aus dieser Schule und ist, wenn auch nicht von seiner Hand, doch vielleicht unter seinem unmittelbaren Einfluß entstanden. Im Porträt des Paul Dax (1527) lernen wir einen bis jetzt unbekannten guten Maler kennen. Beachtung verdient auch Nr. 125, der „Tod Christi", und 152, ein Flügelaltar, sowie ein angeblicher Bernhard von Orlay. — Was die plastischen Werke betrifft, erwähnen wir drei große hölzerne Statuen aus der Pfarrkirche zu Schwaz und vor Allem das große schöne Kreuzbild aus Vulpmes. Auch von kirchlichen Geräthen ist manches ausgestellt, so die prachtvolle gothische Monstranz von Hall, dann eine gothische Monstranz von Stilfes, ein romanisches Rauchfaß und mehreres dergleichen. Die schöne gothische Throndecke aus Weiherburg erinnert uns an den vortrefflichen Plafond zu Jöchlthurm in Sterzing, eine Arbeit von 1468, die an Reiz der Phantasie und an Mannigfaltigkeit des Ornamentes sich als Werk der Gothik gelungenen Schöpfungen der Renaissance an die Seite stellt. Im Ganzen läßt diese Kunstausstellung gar manchen Anspruch unbefriedigt. Freilich haben nicht alle Besitzer mittelalterlicher Werke ihre Sachen eingesandt und wie viel und gerade das Gute wurde längst schon in's Ausland vertrödelt! Tirol hatte im Mittelalter ein reiches Kunstleben, dafür liegen genug Zeugnisse vor. Erst in neuester Zeit wird jedoch der Kunstgeschichte mehr Aufmerksamkeit zugewendet; die Arbeiten Dr. Schönherr's verdienen hier stets ehrende Erwähnung.

Kleine Chronik.

Ein kleines Oelbild von Ludwig Seitz in Rom: „Der Sündenfall" erregt bei seiner gegenwärtigen Ausstellung im Leipziger Kunstverein die ungetheilte Aufmerksamkeit der Kunstfreunde. Der jugendliche Künstler (geb. 1845, Sohn des Historienmalers Alexander Seitz und Enkel Ernst Platner's) hat sich an die Kunstweise der italienischen Meister vom Schlusse des 15. Jahrhunderts in liebevoller Naturanschauung und eigenthümlicher Farbengebung so angeschlossen, daß sein zierliches Bild in der That an die erfreulichsten Eindrücke jener glücklichen Periode erinnert und für künftige selbständige Leistungen des Künstlers die besten Erwartungen hegen läßt.

Lokales.

Waldmüller-Ausstellung. Von den Schülern und Freunden des verstorbenen Waldmüller wird, nach Schluß der kürzlich eröffneten Ausstellung von Werken Rahl's, eine ähnliche Exposition von Bildern Waldmüller's im österreichischen Kunstverein veranstaltet werden. An der Spitze des betreffenden Komité's stehen die HH. Friedländer, Schams, Reithoffer, Felix und Jauner.

Der Porträtmaler Aigner hat für Hrn. August Zang kürzlich zwei große Porträts vollendet, welche wahrscheinlich in den Wintermonaten zur Ausstellung kommen werden.

Briefkasten der Redaktion: 2. — 7. September. U in Göttingen und F. P. in Constanz: Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 37.

Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien.

16. September 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Drei Briefe von Schick und seiner Gattin.

Mitgetheilt von Richard Schöne.

Das Interesse, welches Gottlieb Schick für alle diejenigen hat, welche der Entwickelung der deutschen Kunst näher zu folgen wünschen, hat neuerlich durch die werthvollen und verdienstlichen Publikationen aus seinem Briefwechsel, welche wir Hrn. Haackh verdanken, eine erwünschte Nahrung erhalten*). In demselben wird mehrfach Platner's gedacht, welcher zu Schick in nahen freundschaftlichen Beziehungen stand und auch nach seinem Weggange aus Rom diese Beziehungen zu ihm und dann zu seinen Hinterlassenen aufrecht erhalten zu haben scheint. In dem Nachlasse Platner's finden sich noch zwei Briefe von Schick und einer von seiner Witwe vor, aus denen Einiges als Ergänzung der Haackh'schen Publikationen mitzutheilen angemessen erscheint. Sie befinden sich im Besitz des Herrn T. Platner, dessen Güte ich ihre Benutzung verdanke.

1. Castel Gandolfo, den . . Juniy 1807. Eigentlich sollte ich diesen Brief mit großen Entschuldigungen, daß ich den Ihrigen nicht sogleich nach dem Empfange beantwortet habe, anfangen; ich weiß aber keine und bin auch zu faul, um irgend einer nachzuspüren, so daß es das beste seyn wird, Sie ganz ächt budelmäßig um Verzeihung zu bitten. . . . In ihrem Briefe sagen Sie mir, daß Sie gesund, vergnügt sind, und daß Sie fleißig arbeiten; dieß ist in wenig Worten so viel schönes gesagt, als nur ein Freund von dem andern zu vernehmen wünschen mag. Ich möchte auch wohl das gleiche von mir sagen, aber ich kann es nicht; ich befinde mich öffters nicht ganz wohl, dadurch werde ich öffters mißvergnügt, und aus Mißvergnügen arbeite ich dann wenig. So entspringt aus Uebelbefinden Mißvergnügen und aus Mißvergnügen Trägheit und Müssiggang. Meine liebe Emilie befindet sich hier besser als in Rom, und dieß ist ein großer Trost für mich. Wir machen meist morgens und abends einen Spaziergang, was ihr zwar etwas Mühe macht, ihr aber doch sonst gut bekommt. Es hausen viele Deutsche hier in der Gegend herum, unter andern stieß ich auch auf einem meiner Spaziergänge auf den ehrenvesten Hrn. Reinhardt, der mit Md. Brunn, Bonstetten und noch einem andern Deutschen, den ich vorher nie gesehen habe, auf Eseln einen gelehrten Ritt that. Reinhardt ritt einen so kleinen Esel, daß er mit seinen beiden Beinen auf dem Boden streifte, wäre der Esel gescheut gewesen, so wäre er unter ihm durchgegangen. Reinhardt explicirte die Schönheiten der Gegend der gesammten Gesellschaft, er schrie dergestalt, daß die Lateiner Berge wiederhallten. Ich grüßte die Gesellschaft im Vorbeigehen. Reinhardt sah mich in voller Verlegenheit an und ließ seinen Hut auf dem Kopfe sitzen, indem ihn die übrigen vor mir abnahmen. Ich ärmster, daß solch ein Mann sich nicht würdigt (sic) mich nur mit einem mitleidigen Auge anzublicken. Zoega mit seiner Familie und die Tochter von l'Apruzzi (?) spuken auch hier in der Gegend. . . . Bei Mad. Brunn bin ich selbst noch nicht gewesen, ihre Töchter aber sehe ich öfter; — Ida die jüngere befindet sich noch immer gleich

*) Der Titel dieser Publikationen lautet: „Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte." Stuttgart 1863. 8. Vgl. „Recensionen" 1863, S. 204 ff.
A. d. R.

schlecht, sie sagen es sey die Wirkung der neuen Cur die K. der Dicke mit ihr vorgenommen; es mag sein, ich glaube auch gern, daß seine Arzeneyen wirken, sie sind tüchtig genug, um am Ende gar daran zu erwürgen. Ich begegnete vor einigen Tagen diesem Herrn Doctor auf dem Wege nach Marino, er ritt mit Mdm. P., er selbst auf seinem weißen Pferde, und seine Dame auf einem hochbeinigen dürren Gaul, die Dame selbst ist dürr und lang und so machten sie einen guten Kontrast gegen einander, sie ritten zu einem Baume und ließen ihre Pferde saufen, indessen sprachen sie süße Worte von Felsen, Wasserfall und von der untergehenden Sonne, ich mußte schnell vorübergehen, ihre Worte rührten meine innerste Empfindung auf, ich lief durch Sträuche und steinigte Wege, mein Gesicht in Thränen gebadet.

Außer diesen genannten Deutschen sind noch vier andre angekommen, zwei Schweizer, Meville und der Confirmant (?), zwei andre noch nebst einem Knaben die ich nicht kenne. An allen Enden und Orten sind sie mit Portfeuillen, Staffeleyen und Gepäkke und ich sehe es ihnen an, sie haben nicht eher Ruhe, biß die ganze Gegend mit Stumpf und Stiel und Mann und Maus gezeichnet in ihren Portfeuills ruht. Ueberall hallen Felsen und Thäler von deutschen Dissonanzen wieder, diese unermüdsamen Menschen, die von der kleinen Ameise den Fleiß erlernt haben. — Hier ist kein Platz mehr, leben Sie wohl

Ihr Schick.

Ich erinnere mich daß Sie große Furcht hatten daß die große Leinwand die ich mitgenommen habe, sich beschädigen möchte. Diese ist sehr gut erhalten mit mir angekommen. Wenn Sie einmal übrige Zeit haben, so schreiben Sie mir wieder.

2. Rom, den 31. August 1808. Vielleicht kommt dieser Brief in Rocca del Papa an, wenn Sie sich schon auf der Rückreise nach Rom befinden. Da mag ihn dann Madama B. empfangen und ihn Ihnen nach Rom nachschikken. . . . (folgen verschiedene Anspielungen ohne Interesse.) Nun ich will auch nicht gleich an Böses denken, sonst könnten Sie von mir denken ich wäre selbst schlecht, und das bin ich doch nicht, denn ich kenne mich, wie mich selbst (sic).

Auf Ihr litterarisches Werk-freue ich mich, ich hoffe einen halben Vormittag von Ihnen damit tractirt zu werden, indem Sie mir dasselbe vorlesen.

Ich werde nächstens auch was unter die Hände nehmen, Martin Luther's Uebersetzung gefällt mir nicht mehr, mein Geist verlangt mehr, ich will die Bibel neu aus dem Hebräischen übersetzen, ich werde dabey mehrere Stellen in ihr rechtes Licht stellen, die biß daher mißverstanden worden. Auch werde ich suchen, so viel möglich, das bäuerische, altväterische, was dem schönen Buche anklebt, heraus zu bringen, damit es mehr in unsere gebildete feine Welt passe. Neuigkeiten könnte ich Ihnen mehrere schreiben, da Sie aber selbst bald hieher kommen, so unterlasse ich es. Eines aber muß ich Ihnen doch sagen. In Konstantinopel ist der Vater des Sultans strangulirt worden, der Sohn des Reichs entsetzt, und ein Vetter desselben auf den Thron gesetzt; viele Menschen, unter andern auch Minister, sind enthauptet worden, kurz, es geht dort her, wie in der Türkey.

Dillis ist mit seinem Bruder hier angekommen, es machen ihm viele den Hof. Meine Emilie, Tiek und Gh. Hofrath G. lassen sich Ihnen empfehlen, letzterer hatte auf dem griechischen Kaffe einen Streit mit Z. und sie haben einander zu besserer Ueberzeugung die Tische an die Köpfe geworfen. Sie sehen, liebster Plattner, wie es in der Welt hergeht! Seyn Sie froh daß Sie in Rocca del Papa sind und beten Sie fleißig, daß Ihnen der Himmel ein ruhiges Gemüth beschere, denn mit dem Plato allein ist es nicht gethan. Grüßen Sie Rocca del Papa von mir, den Wald, die Felsen und den See und bleiben Sie gut

Ihrem Freund

Schick.

Es ist kein Brief für Sie angekommen.

3. Ein dritter Brief ist von Schick's Witwe nach dem Tode ihres Gatten an Platner nach Rom gerichtet. Ich theile aus dem italienischen Original das Wichtigste in Uebersetzung mit.

Stuttgart, d. 29. Juni 1812. Ich antworte auf Ihren Brief mit großem Schmerze; schon, glaube ich, werden Sie von dem Tode meines armen Schick wissen: am 7. Mai ist er gestorben. Er hat sehr viel gelitten bis zu den letzten Augenblicken, welche gar kurz waren. Den Nachmittag um zwei Uhr stand er auf, weil die Aerzte sagten, er solle nach dem Garten gehen: denn er war den ganzen Monat April so krank gewesen, daß die Aerzte keine Hoffnung gaben; die Maschine sei zu schwach und er solle gute Fleischbrühe trinken; ich sagte es meinem armen Schick und er machte sich so gut, daß er wieder mehr zu Kräften gekommen war und begann für eine halbe Stunde aufzustehen. Nach einigen Tagen fing er auf einem Gang in den Garten an zu laufen und ich rief ihm: „Was thust Du, denkst Du nicht an Deine Krankheit?“ Er sagte: „Ich werde

ungeduldig von dem allzuvielen Leiden." Drei viertel Stunden blieb er im Garten, dann legte er sich zu Bette und klagte sehr, aber das war alle Tage. Den Abend fragte er mich, wie sein Aussehen sei. Ich sagte ihm: „Dein Gesicht scheint mir leidend und Deine Lippen bleich." „Ach," antwortete er, „was für eine schlimme Nacht, die sich mir vorbereitet," und stand für einen Augenblick wieder auf; es war acht, als er sich wieder in's Bett legte. Dorthin brachte man ihm die Suppe, er wandte sich, um sich aufzusetzen und ließ die Suppe wieder wegbringen. Dann rief er dreimal mit lauter Stimme: „O Jesus!" Die Anderen entfernten sich. Ich sagte: „Dein Herz schlägt nicht recht." und er antwortete mir: „Ich fühle es, daß es nicht mehr schlägt," drückte mir die Hand, wandte die Augen und starb. Ich wußte nicht, was es wäre, und rief den Schwager, der hatte ihn kaum gesehen, so sagte er: „Selig er, denn er hat ausgelitten." Mein Verlust ist so groß, daß ich in meinem ganzen Leben keinen glücklichen Tag wieder haben werde. (Folgen Aussagen der Aerzte.) Ich kann meinen Schmerz über den Tod meines armen Schick nicht genug ausdrücken; jetzt bin ich die Unglücklichste, die auf Erden lebt; es ist mir unmöglich, mehr zu schreiben, denn es sind mehr Thränen als Worte. Ich bitte Sie, Ihre Freundschaft mir zu bewahren, wie Sie sie für Schick hatten. Wie oft habe ich Sie herbeigewünscht, um Ihren Rath zu haben! Vieles möchte ich Ihnen schreiben, aber ich weiß nicht, wie anfangen. Ich bitte Sie, Sgra. Antonia zu grüßen und wer sonst Theil nimmt an meinem Unglück. (Folgt Geschäftliches.) Meine Kleinen sind wohl, tausend Küsse den Ihrigen. Ich empfehle mich Ihrem Andenken und bleibe

Ihre ergebene Dienerin
Emilie Schick.

Man wird nicht ohne Rührung den schlichten Ausdruck des Schmerzes der vorzüglichen Frau und den Bericht von Schick's letzten Augenblicken lesen. Es bedarf für diesen Brief so wenig einer Erläuterung, wie für die beiden von Schick, in denen man manche Aeußerungen nicht zu scharf und ernstlich wird zu nehmen haben. Seine Briefe sind überhaupt meist ganz unmittelbare Aeußerungen des Augenblickes und der Laune, und wenn darin zuweilen gerade ein großer Reiz liegt, so will es andererseits auch beachtet sein, wo es die Schätzung der darin ausgesprochenen Urtheile und Meinungen gilt.

Münchener Kunstbericht.

Von Fr. Pecht.

(Schluß.)

Privatbau. — Zeughaus. — Volkstheater. — Plastik. — Novitäten der Malerei.

Im Privatbau wenigstens sind wir jetzt die Gothik ziemlich los und gewinnt der Renaissancestyl, als die unserer Bildung und unseren Bedürfnissen entsprechendste Bauform, immer mehr Boden. So hat Hügel, wie die „Recensionen" bereits gemeldet, neuerdings für den Freiherrn v. Schack einen recht zierlichen und zweckmäßigen Galeriebau, sowie den Umbau des Wohnhauses in diesem Styl durchgeführt und jene angenehme, heitere und edle Wirkung dabei erzielt, wie sie für die Wohnung eines opulenten und kunstsinnigen Privatmannes paßt. — Von demselben Architekten ist auch das neue Zeughaus aufgeführt und seiner Vollendung ziemlich nahe. Leider scheint es ohne allen künstlerischen Schmuck bleiben zu sollen. Wie kömmt es doch, daß Friedrich der Große und Napoleon darüber so ganz andere Ansichten hegten, als bayerische Kriegsminister oder württembergische Stände, die sich neuerlich durch den Schwabenstreich hervorthaten, den Skulpturschmuck des Polytechnikums zu streichen?!

Im Uebrigen hat Hügel's Bau, im florentinischen Style kräftig und trotzig durchgeführt, manches Schöne, nur leidet er an zu niedrigen Etagen, und ist die Verbindung des Mittelbaues mit den Seitenflügeln nicht eben glücklich. — Auch das neue Theater ist in einer Art von Renaissance, die hier füglich nicht mit klassischem Styl verwechselt werden darf, vom Zimmermeister Reifenstuel aufgeführt worden, leider nicht sehr gelungen, da die Gesellschaft der Aktionäre es für überflüssig gehalten zu haben scheint, sich an einen gebildeten Architekten um einen Plan zu wenden. Den Platz zwischen zwei strahlenförmig vom Mittelpunkte des runden Gärtner-Platzes ausgehenden Straßen einnehmend, also ein unregelmäßiges Viereck bildend, dessen hintere Seite doppelt so breit ist, als die der Façade, ist der das Logenhaus bildende, das Uebrige hoch überragende Mittelbau leider nicht als Rundbau, sondern als rechtwinkliges Viereck konstruirt, so daß seine Linien mit denen der Umfassung in den tollsten Widerspruch gerathen.

Ist hier eine gute Aufgabe verpfuscht worden, so hat dagegen die Angelegenheit des Denkmals für König Max einen tüchtigen Schritt vorwärts gethan und ist

die Konkurrenz endlich ausgeschrieben worden, zu der Hähnel und Schilling in Dresden, Kreling in Nürnberg, Zumbusch, Brugger und Widnmann dahier speziell unter Honorirung ihrer Modelle eingeladen wurden.

Von Letztgenanntem war kürzlich das Grabmonument für die verstorbene Großherzogin Mathilde von Hessen, die auf dem Todtenbett liegende Figur derselben, ausgestellt. Bei einer Auffassung, die nicht ohne Anmuth war, störte doch die flaue, matte und glatte Arbeit des Details, und ließ um so weniger eine rechte Befriedigung aufkommen, als auch die hier unumgängliche Idealisirung des Kopfes nicht eben gelungen zu nennen war und einer feineren Durchbildung und Stylisirung der Form entbehrte. Unsere Bildhauer lassen in ihren Arbeiten zumeist jene Charakteristik der Stoffe vermissen, die zur Poesie des Kontrastes unumgänglich nothwendig ist; man kann bei ihnen dünne und dicke, grobe und feine, harte und weiche Stoffe und vor allem das Fleisch nicht genug von allem Andern unterscheiden; es bekommt aber durch eine solche lahme Gleichmäßigkeit der Behandlung so verschiedener Dinge das Ganze etwas Mattes und Langweiliges. Man sage doch nicht, daß dieß die Malerei in die Skulptur tragen hieße, oder ein zu genreartiges Aussehen geben würde. In diesem Falle wäre Phidias entsetzlich genreartig, denn bei den Figuren am Giebelfelde des Parthenon kann man Knochen von Fleisch und Haaren sehr gut unterscheiden und das dünne, leichte, schneidigscharfe Gefälte der Gewänder bildet wieder den reizendsten Kontrast zu der Einfachheit und Größe des Nackten, ja ist offenbar recht eigentlich deßhalb so behandelt. Das erste Gesetz der Kunst ist nun einmal das der Abwechselung des Kontrastes; sie allein schützt vor der Langweiligkeit.

Haben sich die Skulptur sowie die Malerei jenem Gesetze zu unterwerfen, wo es die sogenannte malerische Behandlung gilt, ein Wort, das im Grunde allen drei Künsten zukommt, so wird die Malerei dagegen wohl thun, sobald sie monumentalen Zwecken dienen soll, sich an die Skulptur in der rhythmischen Durcharbeitung der Linie anzulehnen, wenn sie es zu Erhabenheit oder auch nur zu Ruhe und Würde bringen will. Sie soll sich in dieser Beziehung wenigstens dem Relief anschließen; so weit sie sich auch im Uebrigen, besonders im Aufsuchen der Verkürzungen, statt in ihrer Vermeidung, sonst von ihm entfernt, so kann sie doch, wie jenes, besonders den Raum nicht ohne Gefahr allzuweit vertiefen. Wenn nach dieser Seite hin ein Karton von Wagner, der zur Ausführung in Fresko für Pest bestimmt ist, vielleicht Manches zu wünschen übrig ließ, so erfreute er dagegen durch die frische und kecke, eigenthümliche Behandlung des Gegenstandes, des Mathias Corvinus als Siegers bei einem Turnier in Ofen, in bemerkenswerther Weise, und nur die Gestalt des Niedergeworfenen entbehrte die Lebendigkeit und erinnerte an den Gliedermann.

Jene eben postulirte schöne rhythmische Durchbildung des Stoffes in der Form nicht nur, sondern auch in Licht und Farbe, was bei Staffeleibildern mindestens eben so wichtig ist, bildet das hervorragende Element auf einem Bilde Verdellé's: „Hagen, dem die Donau-Nixen seinen Untergang prophezeien", und ist da wirklich in eminenter Weise gelungen. Die Gestalten der drei nackten Weiber sind ungewöhnlich schön zusammenkomponirt und bilden eine trefflich verschlungene, großartige Gruppe gegenüber dem ebenfalls grandios aufgefaßten Hagen. Das Kolorit des Bildes ist nicht wenig geeignet, seine Wirkung zu erhöhen, die Stimmung ernst und unheimlich, die Karnation ausgezeichnet, durch das Ganze geht jenes Verständniß der Einfachheit und Größe der klassischen Kunst, durch das sich Verdellé von jeher auszeichnete, und welches in seinen Werken zur Erscheinung zu bringen, ihm meines Erachtens noch nie so auffallend gelungen ist. Verdellé ringt schwer mit seinen Stoffen, das Gestalten geht ihm nicht leicht und flüssig von Statten, man sieht dieses Ringen noch oft auf den Bildern, hier aber ist es fast ganz überwunden, und das Resultat ein durchaus wohlthuendes. Leider steht er mit seinen Bestrebungen hier fast ganz allein, unstreitig von allen Künstlern am nächsten der Richtung Genelli's und des unvergeßlichen Rahl.

Der Ersatz des letzteren für die Wiener Akademie dürfte schwer genug fallen, da dieser Meister persönlich noch weit anregender gewirkt hat, als durch seine Werke, so sehr dieselben sich auch von Jahr zu Jahr an künstlerischem Werthe steigerten. — Man hat hier vielfach Ramberg an dessen Stelle in Wien genannt, was ich nur deswegen bedauern würde, weil ich, und mit mir gewiß noch Viele, ihm lieber an der hiesigen Akademie einen Wirkungskreis eröffnet sähe, der eine frische Lehrkraft gar wohl thäte, die anregend und produktiv, in ihren Bestrebungen mitten im Geschmack der Gegenwart stehend und doch durch Schönheitssinn und rhythmisches Gefühl über dieselbe hinaus, der Renaissance wenigstens zustrebend, ein wahrer Gewinn für die Schule wäre, und eine zu größerer technischer Meisterschaft vorgeschrittene, mit mehr Naturstudium gesättigte Fortsetzung der naiven Richtung

darstellte, die Schwind mit so großem Glücke eingeschlagen. Es ist ohnehin schlimm genug, daß der Weg, der durch Cornelius vorgezeichnet wurde, und dem wir denn doch das weitaus Bedeutendste verdanken, was bei uns überhaupt entstanden, so gut wie gar keine Nachfolge unter uns findet. Soll nun auch Schwind spurlos an uns vorübergehen, seine doch so nationale Weise ohne Weiterbildung bleiben? Soll alles eitel Naturalismus, Rock- und Hosenmalerei werden? Soll die Fähigkeit, welche die Deutschen in der Kunst wirklich vor allen anderen Nationen voraus haben, das Stylgefühl, der unserer musikalischen Begabung so entsprechende rythmische Sinn nicht weiter kultivirt werden? Wohlverstanden, handelt es sich hier nicht um Nachahmer, welche die Fehler der Meister, die ohnehin offen genug daliegen, noch übertreiben, ohne die Erben ihres Geistes geworden zu sein, sondern um ein Fortschreiten auf einem glücklich gefundenem Wege, also um die organische Verbindung neuer Elemente mit den alten.

Aber Cornelius hat ja in Kaulbach seine Fortsetzung gefunden, wie Heß eine, wenn auch sehr schwächliche, in Schraudolph, wird man mir einwenden! Darauf wäre zu erwidern, daß Kaulbach, wie glänzend seine Begabung auch immer sei, doch offenbar das Ende einer Periode, aber nichts weniger als auch zugleich den Anfang einer neuen darstellt, daß er ein Gegensatz zu Cornelius, am allerwenigsten aber ein Weiterbildner seiner Richtung ist, deren vom echten Geiste der klassischen Periode erfüllte Form er durch den allermodernsten Esprit ersetzte.

Mehr von jenem Cornelianischen Geiste und auch von dessen Härte der Form findet man in einer neuen Erwerbung der Galerie Schack, der „Auffindung der Leiche des heiligen Nepomuk“, von Führich. Stylvoll und grandios, nervig, kräftig, oft edel und rührend, aber ohne jede Sentimentalität gedacht, ähnelt Führich in diesem Bilde unter Anderem auch darin seinem großen Vorgänger Dürer, daß er gelegentlich etwas von jener Vorliebe für das Häßliche zeigt, wie sie der altdeutschen Kunst zu allen Zeiten eigen war, ohne ihrer Gesundheit zu schaden.

Ein wenig von dieser unstreitig mehr oder weniger nationalen Vorliebe erscheint auch in einem Bilde von Grünewald, welches durch eine rhythmische und stylvolle Behandlung sich der historischen Auffassung annähert, wenn es auch einen genreartigen Stoff behandelt *). Es zeigt die Wirkung eines Hagelwetters auf eine Gruppe nach demselben unter einem Baum versammelter Landleute, und zählt durch das ausgezeichnet malerische Talent, den Reichthum in der Erfindung und Gestaltung der einzelnen Motive, in der Bildung des Ganzen wie der oft sehr schönen Einzelnheiten und durch die große, wenn auch etwas zur Manier hinneigende Meisterschaft der Zeichnung jedenfalls zu den hervorragenden Produktionen der Münchener Genremalerei. Am wenigsten befriedigen konnte die etwas bunt moderne Färbung, welche durch ihren Naturalismus und mangelnden Ernst denselben Widerspruch zwischen sich und der stylistischen Durchbildung der Zeichnung zeigt, welcher auch in der Cornelianischen Schule von jeher, wenn auch in anderer Weise, einheimisch war. Nichts destoweniger kann man dieses Werk als ein sehr erfreuliches und bedeutendes bezeichnen; der Künstler hat einen Sinn für grandiose Auffassung der Gestalt, der sich selten findet und manchem Historienmaler zu wünschen wäre. Wie? Grandiose Bauern? — höre ich manche derselben naserümpfend fragen. Nun, in diesem Falle bitte ich die Herren, gewisse Bilder von Teniers, Ostade, Brower u. a. Niederländer Meistern des sogenannten niederen Genre's zu studiren; sie werden da Figuren finden, die im kleinsten Raume viel grandioser gedacht und bewegt sind, als gar viele eckige Heilige auf kolossalen Tafeln. Ich habe selber zwei Stiche von gleicher Größe des bekannten geschickten Kupferstechers Preisel in meinem Zimmer hängen, deren einer vielbekannte „Bauern in einer Schenke“ nach Enhuber, der andere den seiner Zeit sehr ausposaunten „Tod Lionardo da Vinci's“ von Schrader darstellt, und es amüsirt mich jedesmal im Vorbeigehen, um wie viel größer und königlicher sich der Schmied und der Hausknecht des Einen bewegen, als der König und der Lionardo des Andern, ohne daß dies ihrer Naturwahrheit den mindesten Eintrag thäte.

Ich erinnere hier zum Ueberfluß nur noch an das herrlich und großartig aufgefaßte Eierweib des Tizian auf der presentazione della Vergine, die gar manche Karten-Königin moderner Raphael's durch ihre großartige und doch naturwahre Haltung beschämen könnte. Wenn auch keineswegs grandiose, doch naive Wahrheit war in einem ergötzlichen Bilde von Seb. Zimmermann zu finden, welches die Feier des fürstlichen Namensfestes in einem kleinen süddeutschen Städtchen darstellt, eben wie der Herr Amtmann, ohne eine Ader von Demosthenes zu haben, den üblichen Toast auf den Landesvater, offenbar sehr stotternd ausbringt. Besonders die Charakteristik der einzelnen Figuren, aber auch die koloristische Wirkung war gelungen zu nennen.

*) Vgl. die Stuttgarter Korrespondenz in Nr. 32, S. 255.

Von den Helden dieses Drama's zu den Schafen Hofners, die vor einem Hasen die Köpfe zusammenstecken, ist ein ausnehmend kleiner Schritt, der uns aber zu einem sehr tüchtigen und erfreulichen Bilde führt, das mit ebenso viel Naturwahrheit gemalt, wie mit dramatischer Lebendigkeit komponirt ist, und einen eminenten Fortschritt des Künstlers bekundet, der sich durch dasselbe den besten neueren Meistern des Faches an die Seite stellt.

Auch eine Viehheerde von Braith erfreute durch die Tüchtigkeit der Mache und die Kühnheit der Zeichnung. Nicht minder eine Strandscene von Noerr, welche schöne koloristische Fortschritte des Figuren und Landschaft nach Art des Berchem schön verbindenden, begabten Künstlers zeigte.

Die Ausstellungen des Kunstvereins seit meinem letzten Berichte haben uns auch einige ganz vortreffliche Landschaften gebracht, einen Walchen-See von Schertel, der ein wahres kleines Juwel sinn- und gemüthvoller, tief poetischer Auffassung, wie sorgfältiger, unvergleichlich zarter und liebenswürdiger Durchführung genannt werden muß, und diesem ebenso bescheidenen wie trefflichen Meister zu hoher Ehre gereicht. Eine zerrissene Hochebene im Gebirge, durch die ein wilder Bach daherbraust, von Steffan, gehörte ebenfalls zu den besten Bildern, welche seit längerer Zeit zur Ausstellung gekommen. Der Künstler hatte hier den Fehler einer gewissen süßlichen Buntheit der Farbe, der so viele moderne Landschaften ruinirt, fast gänzlich überwunden. Sehr viel weniger war dies allerdings bei zwei Darstellungen des Comer-See's von Henings und Ludwig der Fall, beides noch jüngeren Künstlern, die indeß bis zu einem gewissen Grade durch eine schöne Zeichnung und eine große Wahrheit des Details entschädigten, mit der wir uns nun einmal bei neueren Bildern so oft statt des Totaleindrucks begnügen müssen.

Ein sehr feines Bildchen von der Höhe des Starnberger-See's brachte auch Morgenstern, eine duftige Morgenlandschaft in klarem, poetischem Silberton, wie sie ihm meines Erachtens am besten gelingen, der es durch ein schönes harmonisches Gleichgewicht der künstlerischen Vorzüge oft vor Anderen dazu bringt, uns das Gefühl einer gewissen vollen Befriedigung zu geben, die man so häufig bei nach irgend einer speziellen Seite hin noch glänzenderen Leistungen vermißt. Diese volle Befriedigung ist gerade das, was die moderne Kunst fast nie gewährt, die klassische aber fast immer, weil sie viel weniger will und viel mehr kann.

Kunstliteratur.

Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna. (Aus dem „Archiv für die zeichnenden Künste"). Von Dr. A. v. Zahn. Leipzig 1865. 8.

A. W—n. Der Verfasser hat eine Frage, welche seit Jahrzehnten die Freunde älterer deutscher Kunst beschäftigte, gelöst. Von Holbein's Madonna mit der Familie Meyer sind bekanntlich zwei Exemplare, eines in der Dresdener Galerie, das zweite bei der Frau Prinzessin Karl von Hessen in Darmstadt, vorhanden, und über deren Verhältniß Aufschluß zu erhalten, ist natürlich von großer Wichtigkeit für die Kunstgeschichte. Kugler und Waagen hatten schon früher über diesen Punkt geschrieben; was sie als Vermuthung aussprachen, hat Zahn festgestellt und entschieden, nämlich daß das Darmstädter Exemplar das frühere ist. Er hat beide Gemälde gemessen, das Darmstädter durchgezeichnet, und seiner Abhandlung treue Umrißzeichnungen der zwei Exemplare beigefügt, die zwar nicht den Ausdruck, wohl aber die Proportionen erkennen lassen; und auf diese kommt es auch in erster Linie an. Der Augenschein läßt das Darmstädter Bild den Eindruck eines etwas größeren Umfanges machen; in der That ist es aber um etwas kleiner und jene Täuschung des Auges kommt daher, daß die Gestalten in beiden gleich groß sind, aber die architektonische Umrahmung in anderem Verhältniß zu ihnen steht. Im Darmstädter Exemplar setzen die derber und schwerer gebildeten Tragsteine unmittelbar über den Köpfen der Knieenden an, der Bogen der Nische beginnt tiefer und schließt dicht über Maria's Haupt, während im Dresdener Bilde die Schäfte der Pfeiler noch um ein gutes Stück sichtbar sind und über der Krone der Jungfrau noch ein erheblicher Raum bleibt. Dadurch ist Alles freier, nobler, leichter geworden; es ist offenbar eine Verbesserung, die nur der Künstler selbst vornehmen konnte, indem er bei Vollendung des späteren Exemplars sich mit kritischem Blick über seine frühere Schöpfung stellte.

Ebenso sind auch die beiden Hauptfiguren geändert. Das Kind hat im Darmstädter Bilde nicht den bekannten wehmüthigen Ausdruck, sondern es lächelt. Die Madonna ist eine ganz verschiedene Erscheinung; statt der milden Holdseligkeit, welche sie im Dresdener Bilde auszeichnet, ist sie strenger und entschiedener im Ausdruck wie in den Zügen selbst. Aber auch nur diese beiden Gestalten, in welchen der Künstler beim späteren Bilde Neues geben konnte, hat er selbst ausgeführt. Die Köpfe der Familienmitglieder sind im Darmstädter Bilde an Energie, Lebhaftigkeit und Bedeutung so überlegen, daß hingegen diejenigen des Dresdener Bildes nur von der Hand eines Gehilfen gemalt scheinen. Daß Holbein dieses nicht ganz selbst ausführte, zeigt sich durchgängig in der malerischen Behandlung. In koloristischer Hinsicht — und das möchten wir noch entschiedener betonen, als Zahn es gethan — kann es sich überhaupt mit dem Darmstädter nicht messen. Wunderbar schön wirkt in diesem das lichtere, bläulich-grüne Kleid der heil. Jungfrau und die überall meisterhaft in ihren Stoffen charakterisirte Tracht der knieenden Personen. Die treue, feine Sorgsamkeit im Detail ist hier noch größer, der Fußteppich, der Gold- und Edelsteinschmuck, namentlich im Haar des knieenden Mädchens, ist noch weit vollendeter gemalt. Während die feinen

grauen Töne des Dresdener Bildes auf eine etwas spätere Zeit, nach unserer Ansicht nicht vor 1529, deuten, hat das Darmstädter den leuchtenden, warmbräunlichen Ton, welcher den Schöpfungen Holbein's bis zu seiner ersten Reise nach England (1526) eigen ist. So besitzt jedes der beiden Exemplare seine besonderen Vorzüge. Im Dresdener bewährt der Meister gereifteren Geschmack, im Darmstädter aber sehen wir, was dort nicht der Fall ist, durchgängig seine eigene Hand in der Ausführung, die durch größere Einheit, Ursprünglichkeit und koloristische Frische ausgezeichnet ist.

Kleine Chronik.

Essingh'sche Versteigerung. Am 18. d. M. beginnt in Köln (Neumarkt Nr. 37) die öffentliche Versteigerung der berühmten Kunstsammlungen des im August v. J. verstorbenen dortigen Rentiers Ant. Jos. Essingh durch das Auktionsinstitut von J. M. Heberle (H. Lempertz), welches einen ausführlichen Katalog der Sammlungen veröffentlicht hat. Danach umfassen dieselben im Ganzen 2225 Nummern in drei Abtheilungen: Kupferstiche, Pergament-Manuskripte mit Miniaturen, Radirungen u. s. w. (208 Nrn.), Antiquitäten, Kunstgegenstände, Kuriositäten (1713 Nrn.) und Gemälde (304 Nrn.), unter letzteren Perlen ersten Ranges, z. B. die beiden Backhuizen, die beiden Sammet-Breughel, Teniers, Watteau, van der Werff, Wynants, Dirck van Berghen u. A.; außerdem besonders werthvolle Emails, Elfenbeinschnitzwerke, Waffen, Möbel, welche der Verstorbene durch ein jahrelanges, eifriges Bemühen meistens im Kunsthandel seiner Vaterstadt erworben hatte. Der mit großer Genauigkeit und Sachkenntniß abgefaßte Katalog ist nach Zeichnungen von G. Osterwald und J. C. Baum theils lithographisch, theils xylographisch illustrirt, wodurch den auswärtigen Kunstfreunden die Betheiligung an der Auktion sehr erleichtert wird. Hoffen wir, daß unsere öffentlichen Kunstinstitute sich recht lebhaft dafür interessiren, damit von den mühsam zusammengehäuften Kostbarkeiten nicht, wie so häufig, das Beste dem Auslande anheimfalle!

Die Münzsammlung des Cavaliere Santangelo zu Neapel ist um den Preis von 250,000 Franken in den Besitz der französischen Regierung übergegangen. Anstrengungen zum Erwerbe der Sammlung von Seiten des Munizipiums von Neapel blieben erfolglos. Die Sammlung umfaßt allein 43,000 antike und sonst zahlreiche kostbare Stücke.

Der Preßburger Krönungsdom wird jetzt doch von den Pilzen der Zopfzeit gereinigt und mit Malereien geschmückt, obgleich der Kardinal-Primas von Ungarn diesem Plane des Architekten Lippert anfangs große Schwierigkeiten bereitete. Wir hoffen zuversichtlich, daß der genannte Künstler bei der Ausführung dieser neuen schwierigen Aufgabe die günstige Meinung rechtfertigen werde, die er durch seine Restauration der Wiener Deutsch-Ordenskirche von sich erweckt hat.

Aus Weimar wird geschrieben: In der am 28. August abgehaltenen Generalversammlung der Theilnehmer der deutschen Goethestiftung, zu welcher sich auch die anwesenden Mitglieder des Ausschusses der Kunstverständigen, die Herren Direktoren Schnorr von Carolsfeld aus Dresden und Steinle aus Frankfurt a. M., die Herren Bildhauer Bläser von Berlin und Brugger von München, sowie als Stellvertreter des Direktors v. Cornelius Herr Genelli in Weimar eingefunden hatten, wurde zunächst das Gutachten dieses Ausschusses über die Konkurrenzarbeiten zu der Preisaufgabe: „Die Bedrängniß des Menschen durch das Element" zum Vortrage gebracht. Das Komité sprach sich einstimmig für den Karton aus, welcher die Bedrängniß des Menschengeschlechts durch die Titanen als die elementaren Naturkräfte und den Sieg des Zeus und der neuen Götter über Kronos und die Titanen darstellt, und mit dem Motto bezeichnet ist:

„Uebermächtige Kraft, die im Titanengeschlechte
Einst die Erde bedrängt und selbst den Himmel bestürmte,
Als noch Kronos herrschte! — doch Zeus der Gewaltige stürzte
Selber den Vater vom Thron, mit ihm die wilden Geschlechter.
So verlieh er der Welt der Ordnung ewige Gesetze
Und gebändigt dient der Natur titanische Kraft nun
Göttern und Menschen zugleich und mitten in banger Bedrängniß
Halten die Götter sie jetzt auf immer in ehernen Banden."

Der verschlossen beigegebene Brief enthielt den Namen: Hermann Wislicenus in Weimar, und die Generalversammlung beschloß, diesem Künstler den ausgesetzten Preis von 1000 Thlrn. zuzuerkennen, für welchen das Kunstwerk Eigenthum der Goethestiftung wird. Hierauf wurde beschlossen, für die nächste Periode wieder eine Preisaufgabe zu einem Relief über dem Eingange des Weimarer Museums unter denselben Bedingungen zu stellen. Die Statuten wurden dahin abgeändert, daß von jetzt an der Turnus der Preisvertheilung ein dreijähriger sein soll. Als Preisrichter für die nächste Periode wurden die Herren Drake in Berlin, Wittig in Düsseldorf, Schilling in Dresden, Preller und Wislicenus in Weimar gewählt.

Ueber die Berliner Central-Ausstellung von Meisterwerken der bildenden Kunst des In- und Auslandes, welche Hr. A. Karfunkel vor Kurzem in der preußischen Hauptstadt eröffnet hat, berichtet die „National-Zeitung" u. A. Folgendes: Zu den beiden älteren bewährten und geachteten Kunst-Instituten, Sachse's permanenter Gemälde-Ausstellung und Lepke's Salon, hat sich in jüngster Zeit ein drittes gesellt, die Berliner Central-Ausstellung. Die vielen, wenigstens theilweise schon bekannten Räume des ersten Stockwerkes in dem neuen Hause, Schloßfreiheit Nr. 3, sind äußerst elegant eingerichtet und mit passenden Vorkehrungen versehen, um eine Sammlung von gewählten Kunstwerken dem Publikum mit dem möglichsten Comfort vorzuführen. Die ganze Straßenfront ist für Gemälde bestimmt, während die zu beiden Seiten des Ausganges nach dem Wasser zu gelegenen Räume die Skulpturen, die Zeichnungen und alle Arten von plastischer und malerischer Reproduktion, mit Einschluß der Photographie, aufnehmen. Durch die hauptsächlichsten illustrirten Journale wird auch nach dieser Seite hin Abwechselung geboten, um durch das Blättern in diesem oder jenem Album und in den größeren künstlerisch ausgestatteten Werken selbst einen längeren Aufenthalt in der Ausstellung angenehm und lehrreich auszufüllen." Der Unternehmer will außer einer bequemen Ein-

richtung der Säle auch Erfrischungen in einem eigens dazu hergerichteten Raume verabreichen lassen. — Warum, so fragen wir mit gerechtem Neide, hat sich Wien bisher zu einem solchen Lokal nicht aufschwingen können? Doch still, dafür bekommen wir ja eben unser Künstlerhaus!

A. W—n. **In Breslau** wurde vor mehreren Wochen die Herstellung der gemalten Façade des Hauses zu den sieben Kurfürsten durch den Maler Wagner aus Augsburg beendet. Der Beifall, dessen sich die schöne Restauration der prächtigen Malereien aus dem 17. Jahrhundert, Gestalten des Kaisers und der Kurfürsten, grau in grau mit Goldverzierungen, zwischen rothen Säulen stehend, in allen Kreisen der Bevölkerung erfreut, hat bei den städtischen Behörden die Idee geweckt, Wagner auch mit neuen Façadenmalereien am Rathhause zu beauftragen, dessen Restauration in kürzester Zeit bevorsteht.

Todesfall. Am 4. d. M. starb zu Freiburg in Breisgau, 77 Jahr alt, eine in künstlerischen Kreisen wohlbekannte Persönlichkeit, der Domherr J. B. v. Hirscher, welcher einer der eifrigsten Kunstsammler Deutschlands war. Viel von seiner Sammlung ist schon vor Jahren an die Museen von Berlin und Karlsruhe übergegangen, noch jetzt ist indeß sein Haus mit einer großen Anzahl werthvoller Gemälde gefüllt, unter denen neben der älteren schwäbischen Schule auch die spätere niederländische vertreten ist und sich außerdem ein herrlicher Eccehomo von Morales befindet. Das Wichtigste ist vielleicht ein Bild von Scheuffelin, das zu den schönsten dieses so ungleichen Meisters gehört.

Lokales.

Akademie der bildenden Künste. Das Direktorat der hiesigen Akademie veröffentlicht unterm 9. d. M. eine Kundmachung, der wir Folgendes entnehmen: Mit dem 2. Oktober d. J. beginnt der nächste Studienkurs. Die Aufnahme der Schüler findet von diesem Tage an, mit Ausnahme des Sonntags, täglich bis inklusive 11. Oktober in den Vormittagsstunden von 9 bis 12 Uhr unter den bisherigen Bedingungen statt. Während dieser Zeit haben die Schüler, welche ihre Studien an der Akademie fortzusetzen beabsichtigen, wie die neu eintretenden, sich bei den Professoren der betreffenden Kunstabtheilungen und sodann bei dem Direktorat in der Kanzlei der Akademie zu melden. Rücksichtlich der Aufnahmsbedingungen wird in Erinnerung gebracht, daß zum Eintritte in die Maler-, Bildhauer-, Landschafts- und Kupferstecher-Schule, wie in die Schule für kleinere Plastik, Ornamentik und Medailleur-Kunst die absolvirte dreiklassige Unter-Realschule oder das Unter-Gymnasium oder ein Wissen, welches dem in einer dieser Anstalten zu erlangenden gleichkommt, nothwendig ist; zum Eintritt in die Architektur-Schule hingegen die entsprechenden Kenntnisse der Elementar-Mathematik, beschreibenden Geometrie, Physik, Feldmeßkunst, Mechanik, Bautechnik und eine vollkommene Fertigkeit im Freihandzeichnen erforderlich sind.

F. P. **Aus Hölzel's Kunstanstalt.** Unter den technischen Künsten und Kunstgewerben macht in neuerer Zeit besonders der Farbendruck in Wien sehr erfreuliche Fortschritte, so daß er sehr wohl sich dem Berliner und Pariser nach gewissen Richtungen hin an die Seite stellen darf. So hat der thätige Verleger Ed. Hölzel (Wien und Olmütz) ein Heft: „Blumen der Heimath“ mit Gedichten von Vogl publicirt, welches an Schönheit der technischen Ausführung fast nichts zu wünschen übrig läßt, und eine ebenso elegante wie sinnvolle Zierde im Salon jeder Dame abgeben kann. — Bei dieser Gelegenheit müssen wir auf den bei derselben Firma erschienenen, vor längerer Zeit schon von uns besprochenen Schöpfer'schen Gliedermann, dieses so vortreffliche Hilfsmittel bei Erlernung des Zeichnens überhaupt, wie des Figurenzeichnens ganz insbesondere, zurückkommen. Es scheint, als ob man dieser sinnreichen Erfindung in Schulen und öffentlichen Anstalten bei weitem nicht die Aufmerksamkeit geschenkt hätte, die sie in hohem Grade verdient, und die ihr in München wenigstens von den ausgezeichnetsten Künstlern gezollt wurde. Wir wüßten keinen Apparat, der so sehr geeignet wäre, dem Schüler vom perspektivischen Zeichnen der menschlichen Gestalt, also von den Verkürzungen, auf so leichtverständliche Art einen Begriff zu geben und es ihm zu erleichtern, oder die Hauptproportionen, die großen Flächen der Körper seinem Gedächtniß einzuprägen.

F. H. **Die Rahl-Ausstellung** des österreichischen Kunstvereines (I. Abtheilung) wurde trotz der Ungunst des Septembers, der alljährlich die geringste Frequenz ausweist, zumal da in diesem Monate halb Wien sich noch extra muros befindet, bisher, d. i. vom 1. bis inklusive 14. September von 6113 Personen besucht. Da die Frequenz täglich im Steigen begriffen ist, dürfte sich die II. Abtheilung, welche am 20. d. M. beginnt, und in den Oktober verlängert werden wird, eines noch weit stärkeren Besuches erfreuen. Seit Jahren haben sich die Wiener daran gewöhnt, sich ihr Urtheil in Kunstsachen von der öffentlichen Presse diktiren zu lassen. Wir haben für diese Thatsache hiemit wieder eine neue Erfahrung gewonnen. Warum war man Anfangs zurückhaltend, und warum häuft sich nun der Besuch? Heute trennt man sich schwer von dem Griechenfries, einer Kunstschöpfung, die ihres Gleichen nicht hat unter den Erscheinungen der Neuzeit Heute studirt man die Arsenal-Entwürfe und den Argonautenzug mit Eifer und Interesse, ergötzt sein Auge an der Farbenpracht der Bacchus- und Odysseus-Skizzen, bewundert die schöne Wahrsagerin, schwärmt für die Frauenbildnisse und die Porträts von Liszt, Hebbel u. A., und läßt der Jugendarbeit unseres Rahl, dem todten Manfred, welcher auf dem Schlachtfelde von Benevento von Karl v. Anjou gefunden wird, Gerechtigkeit widerfahren. Bekanntlich gibt es im Schönbrunnerhause der guten Plätze für Bilder sehr wenige. Mit diesem Uebelstande hatte der Kunstverein natürlich auch bei der gegenwärtigen Ausstellung zu kämpfen. Glücklicherweise können Rahl's Bilder auch schlechtes Licht vertragen, ohne in ihrer Wirkung viel einzubüßen.

Briefkasten der Redaktion: 8. — 15. September: R M in München: Wird brieflich beantwortet. — B in Karlsruhe: Wir schrieben Ihnen bereits. — W. hier. Benützt — W L. in Zürich, R W in Leipzig, B. in Stuttgart: Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 38. Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 23. September 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Ein amerikanischer Bildhauer.

Von Alfred Woltmann.

Wie über amerikanische Verhältnisse überhaupt, so ist vollends über amerikanische Kunst das deutsche Publikum nur höchst mangelhaft unterrichtet. Das Einzige, was diese Blätter bisher darüber gebracht, beschränkte sich auf die Uebersetzung eines Artikels von James Jackson Jarves aus der („Fine arts quarterly review“ ff.) „Recensionen“ 1863, Nr. 17). Hier aber war nur von der Malerei, nicht von der Bildnerei die Rede, und gerade für diese Kunst besitzt Nordamerika einen Meister, der unbestreitbar zu den größten und eigenthümlichsten Bildhauern der Gegenwart gehört. Es ist Erastus Dow Palmer. Ich kenne dessen Schöpfungen freilich nur aus Photographien, die der ehemalige amerikanische Gesandte in Berlin Mr. Judd besitzt, und was mir an biographischen Nachrichten zur Hand ist, beschränkt sich fast allein auf einen kurzen Lebensabriß, der im XII. Bande der „New American Cyclopaedia“ steht. Jene Photographien aber haben mich so entzückt, daß ich auch mit diesem spärlichen Material versuchen will, eine Skizze von dem Leben und Schaffen des Meisters zu entwerfen. Für Deutschland wird ja selbst dies Wenige vollkommen neu sein.

Palmer ist am 2. April 1817 zu Pompey in Onondaga geboren. Er lernte das Schreinerhandwerk und betrieb es in Utika bis zum Alter von 29 Jahren. Talent für etwas Höheres war schon hie und da bei ihm zum Vorschein gekommen, und in der Ausführung seines Handwerks hatte er mitunter Gelegenheit gefunden, diese Begabung in geistreichen Holzschnitzereien zu erproben. Da kam ihm einmal eine Kamée mit einem Bildnißkopf zu Gesicht und flößte ihm ein solches Interesse ein, daß er in ähnlicher Weise mit dem Bruchstück einer Muschelschale und einer Feile das Porträt seiner Gattin auszuführen versuchte. Er brachte es, mochten ihm auch jede Kenntniß und Anleitung in dieser schwierigen Technik fehlen, während seiner Mußestunden zu Stande und zeigte es dann einem Kunstfreund in der Nachbarschaft, der ihn lebhaft ermunterte, in solcher Beschäftigung fortzufahren. Er widmete sich von nun an gänzlich der Steinschneidekunst, in welcher er es durch die Uebung allmälich zur größten Fertigkeit brachte und dadurch solchen Ruf erlangte, daß er aufgefordert ward, seinen Wohnsitz in Albany aufzuschlagen. Erst die äußere Veranlassung, daß seine Augen diese Thätigkeit auf die Dauer nicht vertrugen, ließ ihn auch über dieses beschränkte Kunstgebiet hinausgehen. Bereits im Alter von 35 Jahren widmete er sich jetzt der Bildhauerei. Gleich sein erstes Marmorwerk: „Infant Ceres“, eine Büste, die er nach einem seiner eigenen Kinder modellirt, erweckte in der Akademie zu New-York, wo es ausgestellt war, die lebhafteste und allgemeinste Aufmerksamkeit. Es ist ein allerliebster Kinderkopf von ganz individuellem Charakter, mit vollen, runden Formen und hübschem, lebendigem Mund. Die sorgsame, feine Ausführung ist eine Frucht von Palmer's früherer Beschäftigung. Etwas, das überall in seinen Werken zur höchsten Bewunderung gereichen muß, die äußerst zarte und ganz eigenthümliche Behandlung des Haares, findet sich schon hier.

Seine künstlerische Geltung war bald gesichert, und seiner eifrigen Thätigkeit entsprach die allgemeine

Theilnahme der Nation. Die Nachfrage im Kunstgebiet übersteigt zur Zeit in Amerika das Angebot bei weitem. Sie hat sich in den letzten Jahren, und zwar gerade während der Kriegszeit, immer mehr gesteigert und wird nun zweifellos nach der Herstellung des Friedens noch außerordentlich zunehmen. Bloße Prunksucht und Mangel an Geschmacksbildung spielen freilich noch eine große Rolle; schon aber bricht auch das wirkliche Kunstverständniß, die echte Würdigung des Schönen sich Bahn, und diese neu erwachte Kunstliebe wird durch den Reichthum der Mittel glänzend unterstützt; man scheut sich nicht, die größten Summen für künstlerische Zwecke zu verwenden. Dieser günstige Umstand macht dem amerikanischen Bildhauer etwas möglich, das unseren heimischen Meistern nur zu selten vergönnt wird, nämlich seine Schöpfungen gleich in Marmor dem Publikum vorzuführen, ein Vortheil, der nicht hoch genug anzuschlagen ist. Der leblose, stumpfe Gyps, an den wir nur zu sehr gewöhnt sind, macht unsere Augen auf die Dauer für die volle Schönheit des Marmors minder empfänglich. Palmer ist wirklich Bildhauer und die schöne Behandlung des Marmors ist ein besonderer Vorzug seiner Werke. Eine außerordentliche Geisteskraft gehörte dazu, um gerade in dieser Hinsicht es so weit in einer Kunst zu bringen, der er sich erst im vollen Mannesalter zu widmen begann. Bei Künstlern, die auf solche Weise sich Bahn zu brechen haben, wird gewöhnlich gerade die Technik zurückbleiben. Die bildende Hand hatte Palmer indeß schon in seinen früheren Beschäftigungen geübt. Aber das Bildungselement, auf welches die moderne Plastik hauptsächlich angewiesen ist, die Antike, ist ihm fern geblieben. Nie hat er seine Kunst auswärts geübt; von allen amerikanischen Bildhauern ist er allein nie in Europa gewesen, um dort seine Studien zu machen. Jetzt will er diese Reise nicht mehr unternehmen, er fürchtet, nur beirrt zu werden, und wahrscheinlich hat er Recht. Denn wie unschätzbaren Werth auch das Studium des Alterthums für die moderne Plastik hat, wie viel ohne dasselbe selbstverständlich zu vermissen ist, so kann doch auch diese Freiheit gegen das Alterthum ihre eigenthümlichen Vorzüge haben. Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß unsere Auffassung der Antike weit mehr, als wir es Wort haben wollen, an das Akademische streift, daß hiedurch unsere Bildnerei oft konventionell wird, ohne es selber zu wissen. Davon bleibt Palmer frei, der aus dem Urquell alles künstlerischen Schaffens — für uns, wie für die Alten — zurückgeht und aus der Natur, mit einem selbständigeren, eindringenderen Geiste schöpft, als vielleicht irgend ein heutiger Meister Europa's.

Dies gilt nicht nur in rein technischer Hinsicht, zum Beispiel für die zarte, mehr individualisirende Behandlung des Haares, von der wir bereits sprachen, sondern es gilt noch mehr in höchster stylistischer Beziehung, in der ganzen Anschauung und Auffassung, in der Wahl der Motive überhaupt. Das amerikanische Leben mit den Ansiedlern und Eingeborenen des Landes bietet ihm Stoffe von einem edlen Genrecharakter. Aber auch in Darstellungen aus dem höchsten idealen Gebiete weiß er neu und eigenthümlich zu sein, während gerade in dieser Hinsicht sonst die moderne Plastik am übelsten daran ist. Hier vermag sie ja kaum mehr, als die antiken Göttergestalten zu wiederholen; aber ihr ist der hellenische Mythos nichts Wirkliches, Lebendiges mehr; und somit können die Motive, welche der Künstler aus ihm wählt, nichts Eigenes sein, sondern nur eine Restauration, nur eine Rückversetzung in ein entschwundenes Reich der Phantasie. Palmer dagegen bildet, wenn man will, Allegorien, aber solche, wie sie auch unsere jedem Allegorischen feindliche Zeit würdigen und verstehen kann. Seine Allegorien sind bestimmte seelische Empfindungen, die zur körperlich-menschlichen Gestalt werden und in ihr ein überzeugendes Leben gewinnen. Gerade dieses entschiedenere Vorherrschen des Seelischen ist die schönste Eigenschaft von Palmer's Schöpfungen, ist das, was sie recht eigentlich modern im besten Sinne des Wortes macht. Er kommt hiedurch dem entgegen, was die neueste Zeit ihrem inneren Charakter nach von der Plastik verlangen muß, und zeigt dieser den Weg an, auf welchem sie über den bildnerischen Kreis des Alterthumes wirklich hinauszugehen vermag. Dabei sprechen sich in seinen Werken alle Empfindungen mit der vollsten, klarsten natürlichen Ursprünglichkeit aus, frei von dem Frostigen, dem Uebertriebenen und Manieristischen, dem süßlich Empfindelnden, das in der heutigen Skulptur Englands und Frankreichs herrscht.

Die geschilderte Richtung veranlaßt den Künstler, mit besonderer Vorliebe Büsten zu bilden, in denen der Kopf, der eigentliche Sitz des Seelischen, vom übrigen Körper getrennt ist, oder Reliefs, welche der Uebergang zur wirklich malerischen Darstellung sind. Gleich sein erstes Werk, das wir schon erwähnt haben, war eine Büste. Dann kommen unter den Photographien, die mir vorliegen, noch zwei Idealbüsten vor: „Frühling," eine eben erblühte Mädchenerscheinung, welcher Anmuth und Leben um die Lippe spielt, und deren Antlitz von Heiterkeit übergossen ist. Der seelenvolle Zug, der uns in den Werken des Meisters so überraschend entgegen-

tritt, streift hier, doch in keineswegs unangenehmer Weise, ein wenig an das Sentimentale. Ein im volleren, ausgebildeten Jugendreize prangendes Weib ist: „Resignation," mit dem herrlichen Busen und dem edel melancholischen Angesicht, in welchem sich etwas wie errungene Haltung, überwundenes inneres Leiden tief und bedeutungsvoll ausspricht. Auch die Büste des „Indianermädchens" ist in der Auffassung von ganz idealem Charakter; sie beseelt ein unbeschreiblicher Liebreiz; hold und jungfräulich ist das Haupt gesenkt.

Ein anderes Werk dagegen, dessen Gegenstand gleichfalls aus dem Indianerleben gegriffen ist, zeigt, mit welchem Glück der Künstler sich auch in entschieden realistischer Richtung bewegt. Es ist die Statue des „Häuptlings im Hinterhalte," der gedeckt durch einen Baumstamm kauert, auf das linke Knie und die rechte Hand gestützt. In dem hageren Gesicht und dem kräftig gebauten, muskulösen und elastischen Körper ist er ganz Anspannung und jeden Augenblick aufzuspringen bereit. Nicht nur mit Präzision, auch mit höchstem Formenverständniß gearbeitet, zeigt diese Statue eine glänzende Begabung für das Charakteristische. Die Indianerwelt bot ihm auch Gelegenheit, in der „weißen Gefangenen" eine nackte Frauengestalt von größter Schönheit zu bilden. Ein holdes junges Mädchen steht ganz entkleidet an einem Baumstamm gefesselt. Die höchste Furcht, ja Todesangst spricht aus ihren Zügen, aber beinahe ebenso stark ist das Gefühl der Scham, das sich derselben bemächtigt. Die edlen Formen des Körpers werden nur durch Eins beeinträchtigt, durch die etwas dünnen Arme, was freilich eine Eigenthümlichkeit der Amerikanerinnen sein soll, aber worin ein durch die Antike gebildeter Künstler der Natur nicht so genau gefolgt wäre. Der Arbeit nach soll diese Statue eines von Palmer's vollendetsten Werken sein. Einen ganz amerikanischen Stoff haben ihm auch die „Auswandererskinder" geboten, eine Genregruppe voller Natur und anziehend zugleich. Das etwa zwölfjährige Mädchen, im einfachen, blusenartigen Gewande, die niederhängenden Hände in einander gefaßt, mit einfach geordnetem, hinten zurückfallendem Haar, gewinnt durch die Bildung ihrer Züge und die Art, wie sie den linken Fuß vorsetzt, etwas Entschlossenes im Charakter. Es ist ein frisches, gesundes Naturkind, das kräftig aufathmet zwischen den einsamen Wäldern, in welchen ihres Vaters Niederlassung ruht. Sie versteht es, ein Halt zu sein für ihren jüngeren Bruder, einen vielleicht achtjährigen freundlichen Knaben, der sich in ihren Arm hängt und auf den Schädel eines Hirsches, welcher auf dem Boden liegt, und eine glückliche Bezeichnung des Lokales ist, herabblickt. Allerliebst ist auch die Statue des kleinen „Bauernmädchens," nur mit einem leichten Röckchen angethan, voll der einfachsten Natur und ungesuchtesten Anmuth. Es hält ein leeres Vogelnest in den Händen und ein Anflug von Betrübniß breitet sich über sein Gesicht. Noch entzückender kommt die frische, kindliche Naivetät in einem andern Genrewerk zur Erscheinung: „Now I lay me down to sleep" (Jetzt leg' ich mich zur Ruh), einem kleinen Mädchen, das, die Hände auf der Brust gekreuzt, beim Nachtgebet kniet. Mit leise geöffneten Lippen sagt die Kleine ihre frommen Worte her. Bezaubernder kann alle Unschuld, Innigkeit und Andacht eines kindlichen Gemüthes nicht ausgedrückt sein. — Ein Rundwerk von ganz eigenthümlichem Charakter ist die „schlafende Peri". Sie ist nur in halber Figur gegeben, und dieses Verlaufen der Gestalt wirkt nicht ganz angenehm; auch könnte der Arm hier besser durchgebildet, besonders am Handgelenke feiner sein; das sind Einzelheiten, in denen man die klassische Schule vermißt. Wunderschön ist es dagegen, wie die holde Engelsgestalt hineingebettet ist in ihre Flügel und ihr eine milde, traumselige Verklärung über die Lippen und die geschlossenen Augen lächelt.

(Schluß folgt.)

Ein Wort über die neue Ausgabe des Münchener Pinakothek-Katalogs.

Von Rudolf Marggraff.

Dem geehrten Referenten über meinen Pinakothek-Katalog in Nr. 35 dieser Blätter bin ich für die letzterem gezollte wohlwollende Anerkennung zu großem Danke verpflichtet. In wenigen, mit gewohnter Schärfe den Kern der Sache treffenden Worten, hat derselbe die Hauptpunkte bezeichnet, durch welche der neue Katalog von dem älteren sich unterscheidet. Mit wahrer Befriedigung aber begrüße ich die Nachricht, daß er später auf die Sache zurückkommen und Vorschläge zu einer guten Anzahl neuer Taufen solcher Bilder machen werde, die nach seiner Ansicht jetzt nur eine Nothtaufe erhalten haben. Damit eröffnet sich die Aussicht auf einen Kampf der Ansichten und Kräfte, der nicht etwa nur für die Vervollkommnung meines Katalogs, sondern auch anderer katalogischer Werke von Bedeutung werden kann. Um so mehr dürfte es erlaubt erscheinen, schon jetzt mich hier wegen einer Namenstaufe zu rechtfertigen, die Beanstandung gefunden

hat. Sie betrifft die Herkulesbilder Nr. 438 und 447 im VII. Saal der Pinakothek, welche früher dem Domenichino zugeschrieben wurden, und die ich ohne alles Bedenken, ohne jedes hinzugefügte „vermuthlich" oder „wahrscheinlich" als Werke des Turchi (Alessandro di Verona) aufführe, — so sehr war ich überzeugt, hier das Richtige getroffen zu haben, während der geehrte Referent meines Katalogs dabei verharrt, sie als Domenichino's von bemerkenswerther Schönheit zu betrachten.

Zwei umfangreiche, mächtig in die Augen fallende Historienbilder aus einer Sammlung, deren Ehre und Werth man literarisch vor der Oeffentlichkeit zu vertreten hat, eines berühmten Namens zu entkleiden, um ihnen einen viel untergeordneteren umzuhängen, wäre gewiß mehr als Kühnheit, wenn dazu nicht ein ausreichender Grund vorläge. Meinerseits glaube ich einen solchen zu haben, leider keinen urkundlichen zwar, aber doch einen derartigen, daß er einem urkundlichen gleich zu achten scheinen konnte. Schon längst bestanden selbst unter namhaften Künstlern, — die ich nennen könnte, — Zweifel an dem Domenichino'schen Ursprung jener Herkulesbilder; bei einer unbefangenen Vergleichung mit Domenichino's „Susanna" im VIII. Saale mußte man sich gestehen, daß, wer dieses Bild malte, jene nicht gemalt haben könne, so sehr weichen sie in Auffassung, Komposition, Charakteristik und Malweise von einander ab. In der „Susanna" zeigt sich, abgesehen von allen Einzelheiten in Zeichnung und Malerei, in Komposition und Gestaltenbildung, ein völlig anderes Prinzip wirksam, ein Naturalismus, allerdings der edelsten Art, aber doch himmelweit verschieden von der akademischen, berechneten Manier der beiden Herkulesbilder, die mit ideal-stylistischen Formen operirt und nach einem konventionellen Schema komponirt. Was mich aber vor allem bewog, diese Bilder dem Turchi zuzuschreiben, das ist ihre unverkennbar nahe Verwandtschaft mit dem kleinen, auf Schiefer anerkannt von diesem Künstler gemalten Bilde mit der Tochter der Herodias in Kab. XXIII, Nr. 625. Hat Turchi, wie nicht zu zweifeln, dieses Bild gemalt, dann hat er auch jene beiden Bilder gemalt. Es ist dieselbe Manier, dieselbe künstlerische Handschrift. Der dunkle Hintergrund, die gelehrte Komposition und Körperzeichnung mit stets hervortretenden Muskeln in den männlichen Körpern, die effektvollen Bewegungen und die gefälligen, aber wenig bedeutsamen und ausdrucksvollen Typen in den Köpfen, endlich die kräftige, aber etwas trübe und trockene Färbung, ja selbst auffallende Eigenthümlichkeiten in der Bekleidungsart der Frauen sind allen drei Bildern gemeinsame Eigenschaften, durch welche sie mit einander in demselben Maße übereinstimmen, in welchem sie dadurch von der mehr naturgemäß weichen, farbenhellen und innerlich ausdrucksvollen Kunstweise Domenichino's abweichen.

Den herben Vorwurf aber, daß ich eine so ganz schülerhafte Arbeit, wie das angebliche Porträt Rafael's unter Nr. 587 Kab., für ein Werk des großen Urbinaten ausgegeben, würde ich verdienen, wenn ich nicht, alle Bedenken überwindend, noch vor Vollendung des Druckes im Register ein Fragezeichen zu dieser Nummer gesetzt hätte. Schon 1846 sagte ich in dem von mir und meinem Bruder bei Finsterlin in München herausgegebenen Buche über Münchens Kunstschätze und Merkwürdigkeiten auf S. 447 von Nr. 587 (damals Nr. 577), daß dieses Bild schwerlich von Rafael sei, und es war nur eine freilich wenig entschuldbare Nachgiebigkeit, die ich gegenüber der Autorität Passavant's und seines trefflichen (?) französischen Bearbeiters Lacroix, sowie dem Zeugniß des Rafael Mengs, das mir im Original vorlag, zeigte, wenn ich im Text den Ansichten dieser Männer beipflichtete, ich muß vielmehr sagen, beizupflichten schien. Das Bild ist in der That zu gering für Rafael, im Ton des Fleisches und in der Behandlung von seiner Art abweichend, geistlos in der Auffassung und in den Nebendingen (z. B. den bunten Marmorsäulen), von einer naturalistischen Detailausführung, die dem großen Meister stets fremd war. Es war daher nur eine Geltendmachung und eine Bestätigung meiner alten Zweifel an der Echtheit des Bildes, wenn ich im Register der betreffenden Nummer nachträglich ein Fragezeichen beifügte *).

*) Unser geehrter Mitarbeiter, Hr. Otto Mündler, welcher sich seit einigen Tagen in Wien befindet und aus dessen Aeußerungen wir entnehmen, daß er in Beurtheilung des von ihm vor Kurzem an Ort und Stelle geprüften neuen Katalogs der Pinakothek zu großer Strenge sich hinneigt und daran in d. Bl. erhebliche Ausstellungen zu machen sich anschickt, tritt in Bezug auf die oben berührten Punkte vollkommen der Meinung des Hrn. Professor Marggraff, wie derselbe sie jetzt ausspricht, bei. Auch er hat in Betreff des sogenannten Rafaelischen Bildnisses eines jungen Mannes (Kab. 587) von jeher die lebhaftesten Bedenken gehegt und zwar trotz des Rafaelischen Charakters und der Schönheit der rechten Hand, während er die beiden früher Domenichino genannten Herkulesbilder mit größter Entschiedenheit seit 20 Jahren für Werke des Alessandro Turchi erklärt hat. A. d. R.

Zur Geschichte der Architektur im neunzehnten Jahrhundert.

Von Carl v. Lützow.

(Fortsetzung.)

Wie gewaltig man immer den Umschwung sich vorstellen mag, der gegen Ende des letzten Jahrhunderts im europäischen Völkerleben sich vollzogen hat, wie mannigfach und widersprechend uns die Bestrebungen erscheinen mögen, die seit den Tagen der Restauration den Wiederaufbau des erschütterten Weltgebäudes in Angriff genommen haben: Eines bleibt ausgemacht, daß jenes Ideal des modernen Menschenthums, wie es von den großen Männern des Renaissance- und Reformations-Zeitalters aufgestellt und verwirklicht worden ist, auch heute noch seine volle Geltung findet. Dieses Ideal der modernen Welt steht mit dem geistigen Leben des klassischen Alterthums in unauflöslichem Zusammenhange; denn sein vornehmstes Postulat, die freie und harmonische Ausbildung aller menschlichen Kräfte, ist ebendasselbe, welches die griechisch-römische Welt zum ersten Mal in den Zeiten des Alterthums zur Geltung gebracht hat; wie sich diese dadurch zu den altorientalischen Völkern mit ihrer politisch-religiösen Einseitigkeit in einen bestimmten Kontrast setzte, ebenso tritt die moderne Welt auf's entschiedenste dem befangenen Wesen des Mittelalters gegenüber.

Wenn sich nun aber auch in diesen Sätzen das Bewußtsein aller freien Köpfe der Jetztzeit begegnen sollte, so pflegt doch über die Konsequenzen, die daraus für die Aufgaben unserer Architektur zu ziehen sind, mannigfacher Zweifel und Widerspruch zu bestehen. Diese betreffen vor Allem den Grad von Freiheit oder Unfreiheit, welcher durch das eben angedeutete Verhältniß der modernen zur klassischen Kunst bestimmt wird.

Schon der Name „Wiedergeburt" kennzeichnet in diesem Punkte die Denkungsweise der Renaissance. In ihr ist keine Spur von jener hohlen, tendentiösen und schablonenhaften Nachahmung, welche die Werke der sogenannten Akademiker oder die des Empire so frostig macht. Und doch hat sie bei ihrem Schaffen es nie aus dem Auge verloren, daß in den Werken des klassischen Alterthums ein bestimmtes Gesetz als ewiges, für alle Zeiten giltiges Vermächtniß niedergelegt ist, an dessen Erfüllung uns nicht etwa vorübergehender Geschmack oder persönliches Belieben, sondern das Wesen der Architektur selbst bindet. Ich finde über diesen wichtigen Punkt in einem Aufsatze meines verehrten Freundes und Mitarbeiters an d. Bl., Julius Meyer, in den „Grenzboten" (1865. I, 347 ff.) einige treffliche Bemerkungen, deren Reproduktion man mir gestatten wird. „Darüber — sagt derselbe — sollte doch kein Zweifel mehr sein, daß die antike Bauweise nicht der vorübergehende Ausdruck besonderer Zwecke und einer bedingten Zeitbildung ist, sondern die immer giltige, in sich vollendete Form für gewisse im Wesen der Architektur selber begründete Gesetze. Sie bildet auch hierin, wie in allem, den geraden Gegensatz zur Gothik. — Die Architektur ist in einen bestimmten Kreis von Gesetzen und Bedingungen eingeschlossen. Diese Gesetze können nur in einer bestimmten Reihe von Formen ihren einzig richtigen, vollkommenen Ausdruck erhalten, und so gilt hier noch mehr als bei den Schwesterkünsten der Grundsatz, daß gewisse Formen, zu welcher Zeit und von welchem Volke sie auch gefunden sein mögen, für alle Zeiten unverbrüchliche Muster werden und bleiben". — Und nicht bloß in den einzelnen Formen, sondern in ihrer ganzen Gestaltungsweise ist die Antike bleibendes Vorbild. „Noch immer geht das Vorurtheil, daß es ein Hauptzweck der Baukunst sei, die materielle Konstruktion, d. h. die nackte Nothwendigkeit der struktiven Bedingungen auch in der formalen Erscheinung offen kundzugeben: ein Grundsatz, nach welchem die Kunst dem Bedürfniß zu dienen hätte. So dachten die Griechen nicht. Bei ihnen war die architektonische Form ein selbständiges künstlerisches Gebilde, das den baulichen Kern bekleidete und wie aus innerem Triebe die zu Grunde liegende Gestalt zu freier Erscheinung brachte, gleich der schönen fleischlichen Oberfläche des menschlichen Körpers, in welcher der Knochenbau sich verhüllt und doch sich ausspricht". — „Durch diese Gestaltungsweise begreift sich leicht, wie die klassische Architektur das Vorbild für alle monumentale Kunst ist; sie gibt dem Bau ein Festgewand, das ihn über das Bedürfniß und seine blinde mathematische Nothwendigkeit hinaushebt und gleichsam das unorganische Gefüge verhüllend seine absolute Festigkeit, wie die eines organischen Gewächses, verkündet. Wenn dann auch die römische Kunst, der es um den Ausdruck der den Stoff beherrschenden Kraft zu thun war, stellenweise den materiellen Bau des Gemäuers offen ausspricht, so behält sie doch den Charakter jener das Bedürfniß überwindenden Kunstform bei".

In diesen Worten ist besonders ein Gedanke, den zuerst Semper in seinem „Stil" der einseitig konstruktiven Auffassung der griechischen Baukunst entgegengestellt hat, nicht genug zu betonen, nämlich der: daß die klassischen Formen, weil sie dem baulichen Zweck

nur zu dienen scheinen, auch abgetrennt von ihrem struktiven Gerüst an künstlerischem Werthe nichts einbüßen. Wir gewinnen hiedurch eine freiere und gerechtere Anschauung der sogenannten „dekorativen" Stylweisen, in erster Linie der Renaissance, und Meyer weist mit Recht den oft gegen die letztere geltend gemachten Vorwurf, ein bloß dekorativer Styl zu sein, als „eine nüchterne und engherzige Anschauung" zurück, welche „die Architektur für einen Taglöhner ansieht, der keuchend und mit Anstrengung seine Lasten tragen muß". Zugleich aber bietet uns der angeführte Gedanke auch eine freiere Ansicht der griechischen Antike. Indem er die Kluft zwischen dem „dekorativen" und „rein konstruktiven" Stylprinzip auszufüllen sucht, hebt er die hellenische Baukunst über die Beschränkung eines einseitig pädagogischen Werthes hinaus, um ihr die lebendige Fortwirksamkeit im großen Flusse des Lebens zu erobern. Dieser Gedanke findet denn auch in dem thatsächlichen Verlauf der hellenischen Architekturgeschichte seine Begründung, während sich die konstruktive Dogmatik ihre Thatsachen selbst bekanntlich erst „konstruiren" muß. Wir wissen Alle, daß in der griechischen Baukunst neben dem strengen Organismus des dorischen Styles die entschieden dekorativeren Formen der ionischen und korinthischen Ordnung von frühe an ihre Geltung hatten. Athen, das in der Plastik den hohen Styl des naturgetränkten Ideals geradezu aus sich selbst erzeugt hat, kann in der Baukunst nur auf den Ruhm einer geistvollen Reproduktion und Kombination der bereits vorhandenen Style Anspruch erheben. Es ist ja bekannt, daß gerade die Musterwerke des attischen Dorismus mit bestimmten ionischen Elementen versetzt sind. Diese freie Verbindung ursprünglich getrennter Elemente gewinnt sodann ihren weitesten Spielraum in der alexandrinischen Zeit. Damals wurde das Hellenenthum aus dem Centrum seiner nationalen Existenz auf die weite Peripherie der gesammten alten Welt hinausgedrängt. Während sich die früheren griechischen Kolonien wie mehr oder minder getreue Kopien zu den Mutterstädten verhielten, erstand jetzt in den Residenzen der Diadochen-Könige eine Fülle neuer staatlicher Bildungen mit neuen Lebensanschauungen und neuen Aufgaben für die Architektur. Die geringfügigen Dimensionen der bisherigen Bauweise steigerten sich in's Kolossale und in die bis dahin rein gehaltenen hellenischen Formen drangen mannigfache fremde, orientalische Motive ein. Als dies geschah, hatte der griechische Styl im strengsten Sinne des Wortes bereits ausgelebt. Die Baukunst des alexandrinischen Zeitalters ist die erste Renaissance des Hellenenthums, welcher sodann in der römischen Zeit die zweite, im fünfzehnten Jahrhundert die dritte, und in unsern Tagen die vierte Renaissance gefolgt ist. Von jedem wahrhaft bedeutenden Meister dieser unter sich so grundverschiedenen Epochen gilt als das unbestreitbar höchste Kriterium seines Werthes der Grad innerer geistiger Annäherung an das Hellenenthum. Dadurch wird keiner Zeit und keinem noch so specifisch gearteten Künstlergeist auch nur ein Härchen persönlicher Freiheit und Eigenthümlichkeit gekrümmt. Im Gegentheil wissen wir, daß die Versenkung in das Hellenenthum auf allen Gebieten des Lebens zur Befreiung der Geister, keineswegs zu ihrer Knechtung und Ertödtung führt. „Die Wahrheit wird Euch frei machen", heißt es im Evangelium. So haben sich denn auch die Meister des alexandrinischen und römischen Alterthums, wie die der Renaissance, in der Komposition ihrer Bauwerke niemals an die Vorzeit sklavisch gebunden erachtet. In dieser Hinsicht folgten sie den grundverschiedenen Bedürfnissen und Anforderungen ihrer Auftraggeber, den technischen Bedingungen und mechanischen Fähigkeiten ihrer Zeit. Die künstlerische Physiognomie hingegen, welche sie ihrer Werken gaben, empfing in dem Adel der Verhältnisse, in dem schönen Gleichgewicht von Kraft und Reichthum, der Massen und Details, endlich in der soliden und feinen Behandlung alles Technischen die allen gemeinsame klassische Weihe. So bildet sich hier, wie auf dem verwandten Gebiete der bildenden Künste, der Literatur und Philosophie, eine durch die Jahrhunderte fortlaufende Kette der unter sich freien und doch verwandten Geister, eine wahre „Schule von Athen", deren Schaffen und Wirken kein Vaterland und keine Zeit beengt, und die doch wie die Glieder eines edlen Geschlechtes innig zusammen hängen.

Haben wir hiemit von der unlösbaren Geistesgemeinschaft aller klassischen Architektur uns Rechenschaft abgelegt, so bedarf nun auch der Unterschied jener vier oben genannten Perioden derselben eine wenigstens andeutungsweise Erläuterung. Die Verschiedenheiten der alexandrinischen und römischen Antike lassen wir hier außer Acht, da sie mit dem Zielpunkte dieser Betrachtung in keiner direkten Beziehung stehen. Um so wichtiger ist dagegen hier das Verhältniß der eigentlichen Renaissance zu den geistesverwandten Bestrebungen unserer Zeit. Es will mir scheinen, als ob über diesen Punkt besonders bei unsern Künstlern noch vielfaches Dunkel herrschte. Den falschen Klassicismus haben wir glücklich überwunden; die Pastichen der Gothik blenden auch so leicht Niemanden mehr; dafür laufen wir aber heutigentags Gefahr, nun auch mit den Werken der italienischen und

volleuds der französischen Renaissance dieselbe Nachäfferei zu treiben, deren Fruchtlosigkeit uns doch ein halbes Jahrhundert neuester Architekturentwickelung zur Genüge bewahrheiten könnte. Anstatt auf den Urquell der Renaissance, die Antike, zurückzugehen und aus ihr die für unsere Zeit und unser Bedürfniß passenden Formen frei zu entwickeln, werden heute die bereits einmal gepfropften Stylweisen der Renaissance und des Rokoko zum zweiten Mal okulirt, und wir haben uns deßhalb gar nicht zu verwundern, wenn auf dem Stamme, der zuvor die edelsten Goldreinetten trug, heute so häufig nichts als gemeine Holzäpfel wachsen.

Dieses Zurückgreifen auf die abgeleiteten Formen ist um so tadelnswerther, als die ursprünglichen unserer Generation viel zugänglicher sind, als jemals einer früheren Zeit. Die großen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts waren bei ihrem Studium des Alterthums bekanntermaßen fast ausschließlich auf Bauten römischen Ursprungs beschränkt. Aus den Ruinen der Triumphbögen, Thermen und Theater entwickelten sie die Façaden und Prachtdekorationen ihrer Paläste. Das Pantheon, auf den Tempel des Friedens gethürmt, war das Ideal, welches Bramante bei der Konzeption der Peterskirche in der Seele trug. Den Architekten unserer Zeit dagegen ist das Verständniß der griechischen Kunst seit Winckelmann's Tagen durch Generationen trefflicher Forscher, und zwar sowohl künstlerischer als wissenschaftlicher, in hohem Grade wieder aufgeschlossen. Der alte schulmäßige Begriff, daß nur der dorische Tempel mit seiner in sich abgeschlossenen, strengen Schönheit das Griechenthum repräsentire, ist überwunden; glänzende Funde ornamentaler Skulptur auf hellenischem Boden und die Rückschlüsse, die uns vor Allem das wiederaufgedeckte Pompeji gestattet, haben über das Zusammenwirken der bildenden und ornamentalen Künste mit der hellenischen Architektur lebendigere Vorstellungen verbreitet; und während somit früher nur die römischen Formen für biegsam genug gehalten wurden, sich den Zwecken der modernen Welt anzupassen, können wir es gegenwärtig schon durch eine Reihe fertiger Thatsachen, durch gelungene Werke moderngriechischen Styles erhärten, daß gerade der hellenischen Architektur, in höherem Grade noch als der römischen, die fruchtbarsten Keime für eine Baukunst allermodernster und zugleich edelster Gattung innewohnen.

Hiemit sind wir auf den Ausgangspunkt dieser abschweifenden Betrachtung zurückgeführt und wollen jetzt den Faden des Lübke'schen Buches wieder aufnehmen.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Chronik.

Die Galerie des Grafen v. Schönborn-Wiesentheid in München, eine der bedeutendsten älteren Privatsammlungen der bayerischen Residenz, kommt am 9. Oktober u. ff. T. dortselbst zur Versteigerung. Die deutsche, italienische, französische, holländische und belgische Schule sind in der Sammlung durch treffliche Werke vertreten. Der von der Montmorillon'schen Kunsthandlung (J. Meilinger) in München ausgegebene Katalog bietet die näheren Auskünfte.

In Bergen ist seit dem 1. August eine Kunstausstellung eröffnet, welche im Ganzen 500 Bilder von schwedischen, dänischen und norwegischen Künstlern zählt. Namentlich die letzteren sind nahezu vollständig vertreten. Auch der König hat sich mit zwei Werken betheiligt.

Die Ausstellung für Kunstindustrie, welche seit Mitte vorigen Monats im Industriepalaste der Champs Elysées zu Paris nach dem Muster der Exhibitions on loan des Londoner Kensington Museums von der Pariser Union centrale des Beaux-arts eröffnet worden ist, entspricht den an sie gestellten Erwartungen, wie die dortigen Berichte bezeugen, in ausgezeichneter Weise. Das Ganze zerfällt in vier Abtheilungen. Die erste enthält die Arbeiten der Zeichenschulen in Paris und den Departements, sowie der Zeichenschüler an den Lyceen und Volksschulen. Diese Abtheilung macht bei fast durchgängiger Mittelmäßigkeit und völliger Werthlosigkeit des quantitativ höchst ausgedehnten Stoffes einen ziemlich ungünstigen Eindruck und läßt darüber keinen Zweifel übrig, daß dem Zeichenunterrichte auch an den französischen Schulen eine Wendung zum Besseren noth thut. An diese Abtheilung schließt sich eine Ausstellung von dekorativen Hauseinrichtungs-Gegenständen, Möbeln u. dgl., deren reichliche Beschickung den Werth erkennen läßt, den die französischen Künstler und Arbeiter dieser für Paris ganz neuen Art von Ausstellungen beilegen. Eine Anzahl von Sälen des ersten Stockwerkes ist für eine Ausstellung von Kunstwerken der Vorzeit bestimmt worden. Diese Abtheilung enthält einen verschwenderischen Reichthum vorzüglicher Arbeiten, wie sie in Italien, Frankreich, Deutschland, China, Japan, Indien und Persien seit einer Reihe von Jahrhunderten entstanden sind. Alle Epochen sind in diesem Universal-Museum vertreten, von den antiken Vasen und Bronzen an bis zu den französischen Fayencen des vorigen Jahrhunderts. Der Reichthum der für diese Ausstellung eingetroffenen und noch angemeldeten Objekte ist ein erstaunlicher. Von hervorragenden Gegenständen werden erwähnt: Aus dem Besitze der Familie Rothschild eine Anzahl Limosiner Emails, prachtvolle Goldschmiedarbeiten, französische und italienische Möbel von großem Reichthum, endlich sehr schöne Fayencen und Arbeiten von Palissy; aus dem Besitze des Grafen d'Yvon glänzende Tapeten, Majoliken, Elfenbein-Schnitzereien von François Fiamingo, Goldschmiedarbeiten des 16. Jahrhunderts. Hr. Dutuit in Rouen hat eine größere Anzahl von Arbeiten der Goldschmiedekunst, Emails, Fayencen von Palissy, Hr. Basilewski Triptychen und Elfenbeingruppen aus der romanischen Epoche und dem späteren Mittelalter, sowie kostbare Emails, Reliquiarien und Ostensorien zur Ausstellung eingesendet. Vom Grafen Nieuwerkerke, dem Direktor der Museen des Louvre, ist eine Auswahl trefflicher

Waffen, Meisterwerke der Gravirung, mitgetheilt worden. Baron Pichon hat einen Schaukasten voll ausgezeichneter Silberarbeiten, Hr. Valpinçon italienische Tapeten und prachtvolle Stoffe ausgestellt, Fürst Czartoryski füllt einen ganzen Saal mit einer reichen Sammlung von Sattelzeug und Tapeten aus Polen; diese bilden den Hintergrund, von welchem sich die Kleinodien und silbernen Kunstwerke der polnischen Könige glänzend abheben. Einer der bekanntesten Kunstkenner in Paris, Baron v. Monville, endlich hat der Ausstellung einige Bronzen und ausgewählte keramische Gegenstände einverleibt. Insbesondere sind es die Kenner und Liebhaber von Fayencen, für welche diese Ausstellung ein Fest ohne Gleichen bilden soll. Die Fabriken von Rouen, des Südens, des Elsaß und Lothringens u. A. sind gleich gut vertreten. Antike Thongefäße, venetianische Gläser, alte Fächer, Stockuhren, Messerschmied-Arbeiten, Reliefs, Handschriften und eine Büste Michelangelo's, welche ihm selbst zugeschrieben wird, ergänzen die reiche Anzahl interessanter und werthvoller Kunstschätze in dieser Abtheilung.

Der Maler Naue in München, ein Schüler M. v. Schwind's und geborener Anhaltiner, hat im Auftrage seines Landesfürsten einen Gegenstand aus dem Sagenkreise seiner Heimat in der Weise Meister Schwind's ansprechend behandelt. Der Sage zufolge fütterte eine Fürstin von Anhalt eine Zeit lang täglich eine Kröte, die sich schließlich als die Ahnfrau des Stammes der Askanier entzauberte, welche wegen ihrer Verfolgung des Christenthums in jene häßliche Thiergestalt gebannt worden war. Nachdem nun die wohlthätige Fürstin auf das Geheiß der Ahnfrau noch eine That der Barmherzigkeit vollführt hatte, steckte letztere ihrer Erlöserin aus der Verzauberung einen Ring an die Hand, von dessen Besitz die Blüthe des askanischen Geschlechtes abhängig sein sollte, und der noch heute im Schloß zu Dessau aufbewahrt wird. Der Moment, in welchem die Fürstin den Ring erhält, wählte Naue zu seinem Bilde. Die Leipziger „Illustrirte Zeitung" verheißt uns eine xylographische Nachbildung desselben.

Die Londoner National-Galerie hat in letzter Zeit u. A. folgende bedeutende Acquisitionen gemacht: Die Rafael'sche „Madonna aus dem Hause Aldobrandini", früher im Besitze des Lord Gravagh, ein Porträt Philipp's IV., in vorgerücktem Alter, von Velasquez, eine Landschaft von Ruysdaël, bez. 1673, und ein schönes, aus der früheren Zeit des Meisters stammendes Porträt von Moroni. Der Rafael wurde mit 9000 Pfd. Sterl. bezahlt!

Lokales.

Professor Eduard Engerth ist hier angekommen, um mit dem beginnenden Studienjahre seinen Posten an der hiesigen Akademie der bildenden Künste anzutreten. Der Künstler hat ein historisches Gemälde in den größten Dimensionen, welches den „Sieg Eugen's über die Türken bei Zentha" darstellt, kürzlich vollendet und gedenkt dasselbe in der nächsten Zeit hier zur Ausstellung zu bringen.

F. H. Rahl-Ausstellung und -Denkmal. Mit dem 21. d. M. hat die zweite Abtheilung der Rahl-Ausstellung im Kunstverein begonnen. Die besten Werke hat man zurückbehalten und die Sammlung mit den neuhinzugekommenen vervollständigt. Im ersten Zimmer ist jetzt der Griechenfries erst in's rechte Licht gestellt, und ihm damit auch der Ehrenplatz angewiesen worden, den dieses viel bewunderte Kunstwerk verdient. Gegenüber befindet sich der große Karton des Mittelstückes: „Otto I. auf dem Throne, umgeben von den Wissenschaften", dann am Fenster die kleine Farbenskizze des Entwurfes für den Festsaal des Großherzogs von Oldenburg. Hansen hatte dazu die architektonische Ausschmückung übernommen. Sein Projekt, dieses Muster griechischer Renaissance, hätte gleich den geistvollen Kompositionen seines Freundes ein besseres Loos verdient als das, in den Mappen einer Bibliothek dereinst begraben zu werden. Rahl komponirte für die Decke und die Wände des Festsaales die „Geschichte der Liebe" von ihrer Geburt aus dem Schaume des Meeres bis in unsere Zeit herauf. Götter, Heroen, Künstler und Dichter werden, von der göttlichen Allmacht bezwungen, in einem Triumphzuge der Liebe dargestellt. Im zweiten Saale nimmt der große Manfred, „Einzug desselben in Luceria," die ganze rechte Seitenwand ein. Der Meister vollendete dies Bild im Jahre 1846 in einem Zeitraum von sechs Monaten, und erhielt dafür vom hiesigen Hofe, in dessen Auftrage es gemalt wurde, anfänglich nur 1500 fl., welche jedoch später verdoppelt wurden. Das Bild war bisher nur zweimal auf kurze Zeit in Wien ausgestellt. Die übrige Zeit ruhte es an der Seite anderer Schicksalsgenossen zusammengerollt in den Magazinen des Belvedere's. An der Wand gegenüber hängt „Odysseus bei den Phäaken," welches Bild nach der Skizze, die wir in der früheren Abtheilung gesehen haben, für den Grafen Joh. Pejacevich ausgeführt wurde. Auf das Kolorit der zwei neuen weiblichen Studienköpfe an derselben Wand machen wir besonders aufmerksam. Im dritten Saale befindet sich das schöne Porträt des Grafen Geyza Szápary im Magnatenkostüm. Das gleich große Porträt des jetzigen ungarischen Hofkanzlers ist leider ausgeblieben. Dafür hängt an dieser Wand die „Römerin am Brunnen" mit prachtvollem Kolorit und die „Lautenspielerin." In den nächsten beiden Zimmern hat man ausgestellt: den „Bischof Kolonits im Türkenlager" (im Jahre 1853 vom österreichischen Kunstvereine bestellt), den „Arion vom Delphin getragen," die im Besitze des Großhändlers Mandel in Pest befindliche „Bacchantin," welche im Jahre 1850 auf der Akademie gemalt wurde, endlich die „Tambourinschlägerin aus Venedig" und die Photographien nach der Parismythe und den übrigen Freskobildern in den Appartements des Großhändlers Eduard v. Todesco. Das Zuströmen des Publikums zur Ausstellung hat in den letzten Tagen seinen bisherigen Höhenpunkt erreicht. — Bei dieser Gelegenheit erwähnen wir, daß Th. Hansen für seinen verstorbenen Freund ein Grabdenkmal im griechischen Style entworfen hat, auf welchem das Bild: „Rahl wird vom Todesengel in das Schattenreich hinabgeführt," al fresco in Lebensgröße ausgeführt werden soll.

Briefkasten der Redaktion: 16. — 22. September: "r" in Innsbruck: Mit Dank erhalten. — F. H. hier: Benützt. — W. Th. hier: Nächstes Mal.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 39. Vierter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 30. September 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die spanische Schule in München und der neue Katalog der Pinakothek.

Von **Otto Mündler.**

Am 18. August betrat ich, dieses Jahr zum ersten Mal, die Pinakothek und wurde durch den neuen Katalog überrascht, dessen Erscheinen ich nicht so nahe geglaubt hatte. Seit langen Jahren gewünscht, gehofft, als dringendes Bedürfniß erkannt, und zuletzt von allen Seiten stürmisch verlangt, war diese „neue, vollständig umgearbeitete Ausgabe" des Verzeichnisses der Gemälde in der k. Pinakothek, welches ich jetzt in der Hand hielt, für mich ein Ereigniß, das mich freudig bewegte. Ungeduldig durchflog ich das Vorwort, ungeduldig durchschritt ich die Säle, um die alten liebgewordenen Bekannten aufzusuchen; von den Bildern kehrte ich wieder zum Buche zurück, und mit den wunden Stellen der Sammlung und des alten Kataloges wohl vertraut, gewann ich in kurzer Zeit eine ziemlich genaue Vorstellung von der Art, wie der Verfasser des neuen seine schwierige Aufgabe gelöst. Ich fand meine hochgespannten Erwartungen in vielen Stücken befriedigt, in anderen leider bitter getäuscht. Der Hr. Verfasser hat sich keine Mühe verdrießen lassen. Er hat sich mit den Ergebnissen der neuesten Forschungen, wenigstens auf dem Gebiete der altdeutschen und niederländischen Schulen, auf's eifrigste vertraut gemacht, hat das vorhandene kunstgeschichtliche Material auf's gewissenhafteste benutzt und zu vortrefflich ausgearbeiteten Notizen verwerthet. Die Angaben des Geburts- und Sterbejahres der Künstler, die kurzen Andeutungen über ihren Bildungsgang ꝛc. lassen wenig zu wünschen übrig. Die Bezeichnung des Inhaltes der Bilder ist vielfach vervollständigt; über Herkunft der Bilder und verschiedene andere Umstände ist häufig erwünschte Auskunft gegeben; besonders aber ist die sorgfältige Ermittlung von mehr als 350 Künstlernamen, Monogrammen und Jahreszahlen und deren getreue Wiedergabe — mit wenigen, näher zu bezeichnenden Ausnahmen — rühmend anzuerkennen. Dagegen aber zeigen sich in allen Stücken, wo es sich um die eigene Ansicht des Verfassers, einem Bilde gegenüber, um das, was man speziell Bilderkenntniß nennt, um Bestimmung des Meisters oder wenigstens der Schule, um Entstehungszeit eines Werkes, und vor allen Dingen um dessen Echtheit oder Unechtheit handelt, die bedauerlichsten Lücken. Daß aber heutzutage ästhetische Bildung, Belesenheit, kunstgeschichtliche Bücherkunde, Fleiß und guter Wille allein zu der Abfassung eines Bilderkataloges nicht mehr ausreichen, daß praktische Bilderkenntniß, gegründet auf eigene Anschauung, auf wiederholte Vergleiche, auf reiche Erfahrung, das allererste Erforderniß sei, das kann nicht genug betont, braucht aber kaum mehr bewiesen zu werden.

Es ist wahrhaftig die höchste Zeit, daß man auch bei uns — im Auslande ist dieß seit geraumer Zeit anerkannt — das parabolische Wort beherzige und die Führung von Blinden solchen anvertraue, die da sehen, damit der Aufschlußsuchende, der Lehrbegierige Aufschluß und Belehrung finde, damit der Schleier nicht immer noch dichter sich zusammenziehe und der letzte Betrug schlimmer werde als der erste; damit nicht zahllose Irrthümer, die schon viel zu lang bestanden, neue Wurzeln schlagen, neue Kraft schöpfen und neue Geltung erlangen durch das Ansehen, welches ein neuer Katalog unfehlbar

genießt, namentlich wenn er, wie in dem vorliegenden Falle, nicht nur von Freunden und Wohlwollenden mit Posaunenstößen angepriesen, sondern auch von Unbefangenen und Unparteiischen seiner zahlreichen Vorzüge und seines wirklichen Verdienstes wegen gelobt und anempfohlen wird. Diese dankbarere Aufgabe, die Arbeit des Hrn. Prof. Marggraff nach Verdienst zu würdigen und ihre zahlreichen Lichtseiten hervorzuheben, muß ich Anderen überlassen, und mich der sehr unliebsamen Verpflichtung unterziehen, meine obige harte Behauptung mit Gründen zu belegen. Was ich dabei einzig und allein im Auge habe, ist die möglichste Vervollständigung des Führers, den der Besucher beim Eintritt in die Münchener Gemäldesammlung in die Hände bekommt, dessen Leitung Tausende und aber Tausende ohne Rückhalt sich überlassen, und den sie zur Erinnerung mit in die Heimat nehmen. Daß ein auch nur annähernd vollständiger Katalog einer so reichen und aus so verschiedenartigen Elementen zusammengesetzten Galerie nur durch vereinte Bemühungen in's Leben gerufen werden kann, ist ebenso oft gesagt wie selten beherzigt worden. Ich bin durch Rücksichten des Patriotismus und der Pietät an Münchens Gemäldegalerie gebunden. Hier habe ich vor 36 Jahren zum ersten Male Bilder alter Meister zu Gesicht bekommen und die Anregung erhalten, die für meinen späteren Lebensberuf entscheidend werden sollte; hier stiegen mir 10 Jahre später, nachdem ich schon mannigfache Erfahrungen gesammelt, die ersten kritischen Bedenken auf. Bei jedem nachfolgenden Besuch entdeckte ich neue Schönheiten, aber auch neue Schwächen und Mängel in der Auswahl der Bilder, so wie in deren Benennung. Hier erfaßte mich oft und vielfach Muthlosigkeit, wenn ich nirgends Belehrung, Unwille, wenn ich nirgends Ansprache und Theilnahme fand; hier gelobte ich mir, keine Gelegenheit zu versäumen, etwas zu lernen, um dereinst zur Erfüllung jenes Zweckes, zur Erreichung jener Aufgabe mitwirken zu können, einer Aufgabe, gegen welche so Viele selbst unter denen, die durch ihre Stellung dazu berufen wären, sich gleichgiltig verhalten, die aber mir seit einer langen Reihe von Jahren eine wahre Herzensangelegenheit geworden ist. Jetzt scheint mir denn auch, nach so langer Frist, der Augenblick gekommen, die Stimme zu erheben, wozu ja auch der Verfasser des neuen Katalogs mehrfach direkt und indirekt auffordert. Möge gleich mir noch mancher Andere sich bewogen fühlen, den neuen Katalog zum Ausgangspunkte nehmend, Vorschläge und Beiträge zu dessen Verbesserung zu machen! Dann erst kann die reiche und kostbare bayerische Staats-Sammlung endlich hoffen, durch einen ihrer Bedeutung entsprechenden Katalog auch im Auslande würdig vertreten zu sein. Nur müßte man, um des Wünschenswerthen noch mehr zu erreichen, nicht auf halbem Wege stehen bleiben, man müßte den Bildervorrath selbst einer strengen Prüfung und Sichtung unterwerfen, das Unpassende und Schlechte (denn auch das findet sich) entfernen und durch Gutes und Vortreffliches ersetzen (woran kein Mangel ist). Es ist dieß für jeden Kunstbeflissenen unseres engeren Vaterlandes eine Art Ehrensache, es ist für mich ein längst gehegter, sehnlicher Wunsch, und von diesem Standpunkt aus möchte ich mein Unterfangen beurtheilt wissen, damit man mir jene Offenherzigkeit nicht übel deute, welche zwar ausschließlich nur der Sache geltend, leider doch, wie ich fürchten muß, den Schein der Rücksichtslosigkeit gegen Personen nicht ganz zu vermeiden im Stande ist.

Ich habe mir eine eingehende Besprechung der neuen Ausgabe des Katalogs vorgenommen, wozu mir die löbl. Redaktion d. Bl. bereitwillig ihre Spalten zu Verfügung stellte. Vorläufig aber nehme ich aus einem besonderen Umstande Veranlassung, mich über eine Gruppe von Bildern in der Pinakothek, der spanischen Schule angehörig, auszusprechen. Bekanntlich besitzt diese Sammlung eine Anzahl Bilder des B. Estebau Murillo, deren Vorwürfe dem gemeinen Leben entnommen sind, und deren hoher Kunstwerth sie zum Gegenstande des Neides selbst für das k. Museum von Madrid machen könnte. Das schönste von diesen Bildern ist Nr. 357 (VI. Saal); zu den Vorzügen der anderen, worunter eine ungemeine Naivetät, ein gänzliches Aufgehen in dem Gegenstand oben ansteht, gesellt sich hier noch eine unvergleichlich meisterhafte Behandlung des Helldunkels, ein bezaubernder Spiel des Lichtes und der Reflexe, ein silberheller Wolkenhimmel u. s. w. Unmittelbar neben diesem Meisterstücke nun hängt Nr. 358: „Vier andalusische Gassenjungen, vor einer Dorfhütte gelagert". Dieses Bild hat — unbegreiflicher Weise — von jeher für Murillo gegolten, so gut wie die fünf anderen, und der neue Katalog stimmt darin mit allen früheren überein. Allein um dasselbe für einen Eindringling und Bastarden, die „andalusischen Gassenjungen" für holländische Dorfjugend, die Hütte und die Landschaft des Mittelgrundes für niederländisch und der Schule des Rembrandt angehörig zu erkennen, dazu bedarf es nur ein paar Augenblicke aufmerksamer Prüfung. Dies Bild ist mir denn auch von jeher als ein Werk des Govaert Flinck erschienen, und wer sich von der Richtigkeit dieses Eindrucks überzeugen will, der braucht nur Nr. 312 (S. V.) in's Auge zu fassen, er

wird dieselben trivialen Gesichtsbildungen, dieselbe kraftlose gelbbraune Färbung, denselben flauen Ton, dieselben matten und unentschiedenen Gegensätze von Licht und Schatten, wie in dem vermeintlichen Murillo, darin finden. — Eine ähnliche, nur noch viel schwerer zu begreifende Verwechslung findet statt mit Nr. 374, einer Berglandschaft, welche uns als das gemeinschaftliche Werk des Fr. Collantes und des Murillo vorgeführt wird. Hier glaubt man zu träumen. Diese italienische Flußgegend, mit blaßgrauer trockener Ferne, ist ein mittelmäßiges Bild aus der Schule des J. Both, zur Noth gut genug für W. de Heusch, in Styl und Behandlung himmelweit verschieden von der wirkungsreichen, kräftigen Manier des Collantes, von dem das Louvre in Paris eine vortreffliche Landschaft mit „Moses und dem brennenden Dornbusch" besitzt. Die Staffage ist ebenso vollständig niederländisch, ebenso kleinlich, wie die Landschaft. Murillo fällt zugleich mit Collantes, dessen Namensbezeichnung auf dem Bilde, wenn sie sich wirklich findet (ich habe sie nicht entdecken können), dem Augenschein gegenüber nicht die geringste Bedeutung haben kann.

Sehen wir uns ferner nach Ribera um, so finden wir neben unverkennbar echten Bildern dieses Meisters, wie z. B. Nr. 363, „der h. Andreas"; 365, „die alte Frau mit der Henne", andere, die offenbar falsch sind, wie z. B. „der sterbende Seneca", Nr. 354, worin man keinen Augenblick die Hand des Luca Giordano verkennen kann.

Ich gehe nun zu demjenigen spanischen Meister über, welcher in München von jeher am vollständigsten verkannt, am unverantwortlichsten verwechselt und vermengt worden ist — Velazquez (denn so schreiben die Spanier den Namen des großen Künstlers). Viermal lesen wir diesen Namen in der neuen Ausgabe des Katalogs, darunter zweimal mit „angeblich". Das erste von den vier Bildern ist Nr. 366a, ein „angeblicher" Velazquez, und angeblich des Künstlers Bildniß. Gegen diesen ganzen Artikel habe ich nichts einzuwenden. Man kann in Bezug auf den Meister, man kann in Bezug auf die dargestellte Person im Zweifel sein, doch wäre das Uebel nicht groß, wenn dieses tüchtige Bildniß dem Velazquez schlechtweg und unbedingt wäre zugeschrieben worden. Nun aber die folgende Nummer, 367. „Velasquez de Silva. Brustbild des Kardinals Rospigliosi. Ein Werk aus der besten Zeit des Künstlers und eine Perle der Sammlung u. s. w.": so der Katalog. Der Verfasser, der, mit richtigem Takte, nur in höchst seltenen Fällen und bei anerkannten Meisterwerken der Sammlung, den objektiv beschreibenden Ton verläßt und ein lobendes Prädikat einflicht, ist in dem vorliegenden Falle sehr übel berathen gewesen. Das Brustbild des Kardinals Rospigliosi, Nr. 367, ist weder eine Perle der Sammlung noch überhaupt ein Werk des Velazquez. Es ist in der Farbe wie in der Malweise von Velazquez himmelweit verschieden und kann mit seiner mehlig-undurchsichtigen, prosaischen Färbung höchstens für ein mittelmäßiges Werk des C. Maratta gelten, ein Bildniß nicht einmal nach dem Leben gemalt. Ich bedauere es sagen zu müssen, aber wer dieses Bild für ein Werk des Velazquez, vollends aus der besten Zeit des Künstlers, halten kann, der hat auch nicht die leiseste Ahnung von dem, was den Diego Velazquez zu einem der gepriesensten Meister der Kunst, zu einem der größten Bildnißmaler aller Zeiten macht. — Nr. 372: „Loth und seine Töchter", ein „angeblicher" Velazquez ist schwerlich ein spanisches Bild. Es ist zu schwach für einen Orazio Lomi, genannt Gentileschi, aus Pisa, dem es am meisten ähnlich sieht, und verdient den schönen Platz nicht, den es einnimmt. Nr. 375 endlich: „Brustbild eines blondbärtigen geharnischten Kriegers von Velasquez" ist ein höchst geschmacklos triviales, niederländisch-deutsches Machwerk, von trocken undurchsichtiger Färbung, fast zu schlecht für einen Dietrich!

So steht es mit Velazquez in München! Doch, nachdem uns unter seiner Firma so wenig Erfreuliches geboten wird, können wir ja vielleicht hoffen, etwas Besseres unerkannt und ungewürdigt zu finden. Und richtig hängt nicht nur unter den Namen: „spanische Schule des 17. Jahrhunderts, Bildniß eines Spaniers", 380, ein vortreffliches Männerbildniß, das gar wohl ein früher Velazquez sein könnte, sondern wir finden auch unter derselben Benennung: „spanische Schule des 17. Jahrhunderts, Brustbild eines Spaniers", Nr. 366 ein vollkommen echtes Bildniß des Meisters, in späteren Jahren vorgestellt, und von seiner Hand gemalt. Der Kopf des Velazquez ist einer der bekanntesten unter den Malerbildnissen, und findet sich unter anderem zweimal in der Sammlung der Malerporträts zu Florenz. Diese Nr. 366 ist das einzige ganz sichere Werk des großen spanischen Meisters in der Pinakothek!

Unter den peinlichsten Betrachtungen über die Vorstellung, die ein unterrichteter Fremder, besonders ein solcher, der in Spanien gewesen, von dem Zustande der Kunstkritik in München sich machen muß, verließ ich in Eile die Pinakothek und fuhr nach Schleißheim, wo ich

— zu meiner Schande sei es gestanden — zum ersten Mal in meinem Leben die Gemäldegalerie besuchte. Wie ward mir aber, als ich hier, durch die Säle schreitend, in dem prachtvollen Schlafgemach Kaiser Karl VII., in kostbarem Rahmen an der Wand befestigt, und in dem Katalog als: „477, Kaspar de Crayer, ein Ritter zu Pferde" verzeichnet, auf den ersten Blick eines der schönsten Bilder des D. Diego Velazquez erkannte, welche überhaupt dießseits der Pyrenäen vorkommen! Dasselbe Bild befand sich, vielleicht um ein Drittel kleiner, auf der großen Ausstellung zu Manchester (1857). Dasselbe befindet sich in kolossalem Maaßstab in dem königl. Museum zu Madrid, und kommt ohne Zweifel auch anderswo noch vor; denn Velazquez pflegte, wie bekannt, seine Bildnisse bedeutender, namentlich fürstlicher Personen öfter zu wiederholen. Seinen königlichen Gönner und Herrn, Philipp IV., malte er unzähligemale, der Schleißheimer „Ritter zu Pferde" ist aber kein geringerer als der allgewaltige Minister, el Conde duca Olivárez. Ein solches Bild nun zu beschreiben, ist eine undankbare Aufgabe. Dürre Worte können auch nicht entfernt einen Begriff geben von diesem edlen, ritterlichen Anstand, von dieser echt spanischen Grandezza. Wie der Mann zu Pferd sitzt; welche Zuversicht in seinem Blicke, dem Keiner zu trotzen wagte, und wie lustig die hellrothe Schärpe fliegt!*) Noch viel weniger aber lassen sich die malerischen Eigenschaften dieses prachtvollen Bildes anschaulich machen, die unendliche Wahrheit und Helle des Lokaltons, das Strahlende der Färbung, das Breite und Fette der Behandlung, die Festigkeit der Zeichnung, die spielende Sicherheit der Hand. Und dieses Bild, in seiner Art ein Nec plus ultra, liegt in Schleißheim begraben! Man wende mir nicht ein, daß es dort, in Münchens nächster Nähe, Allen zugänglich und dem Studium offen liege. Ja, wenn es einmal erkannt und zu Ehren gekommen wäre, dann würde es auch studirt werden; einstweilen aber versicherte mich der dortige Aufseher, daß er niemals eine Kopie nach dem Bilde habe fertigen sehen. Wer kopirt auch einen Crayer, und wer kauft eine Kopie nach einem unbekannten Bilde? Würde ich aber eines Besseren belehrt, und wiese man mir nach, daß dieses Bild den Münchener Künstlern längst bekannt und von ihnen nach Verdienst gewürdigt ist, so wollte ich mich aufrichtig freuen und gerne für einen Entdecker offenkundiger Dinge gelten. Nur könnte ich in diesem Falle meine Verwunderung nicht unterdrücken darüber, daß dieselben Künstler nicht schon längst eine Petition aufgesetzt haben, unterzeichnet von Allem, was einen Pinsel oder ein Reißblei zu führen versteht, um auf das dringendste die Aufnahme dieses Meisterwerkes in die Gemäldesammlung der Hauptstadt zu empfehlen.

*) Das Stückchen fahl blaugrüner Ferne, mit den aufsteigenden Rauchsäulen erinnert auf's lebhafteste an die viel ausgedehntere Landschaft in einem von Velazquez's großartigsten Meisterwerken, der „Uebergabe von Breda" („die Lanzen") im k. Museum zu Madrid.

Im Nothfalle könnte ja eine Kopie die Stelle des Originals in Schleißheim vertreten; und billiger ließe sich doch wahrlich nicht zu einem Bilde kommen, das man in unseren Tagen wohl kaum unter 40 bis 50 Tausend Gulden, wenn überhaupt, erwerben könnte. Dort, in dem Saale der spanischen Meister, ist ihm sein natürlicher Platz angewiesen, an der Stelle des nichtssagenden „Loth auf der Flucht von Sodom", welchem auch die zwei anderen falschen Velazquez, ihre usurpirten Plätze verlassend, in die Verbannung folgen mögen, damit nicht länger der öffentliche Geschmack irre geleitet werde. Daß diese gerechte Sache — zu meinen Lebzeiten noch — den Sieg davon tragen möge, daran will ich nicht verzweifeln und zu dem Ende ist dieser freimüthige Aufsatz geschrieben.

Ein anderer Genelli in Wien.

M. Th. — Mit Rücksicht auf den Artikel über Genelli's „Sisyphos" in der Wiener Akademie in Nr. 36 d. Bl. dürfte es den Lesern der „Recensionen" von Interesse sein, zu erfahren, daß Wien noch ein anderes Originalwerk dieses Meisters besitzt. Und zwar befindet sich dasselbe unter den Schätzen der „Albertina" im Besitze des Hrn. Erzherzogs Albrecht, wurde 1845 durch Vermittelung des Hrn. Hauser in München erworben und ist somit bereits geraume Zeit dem kunstliebenden Publikum Wiens zugänglich. Es ist der Entwurf zu einem Deckengemälde, gerade 2 Schuh lang und 15 Zoll breit, ein emsig ausgeführtes Aquarell, oder vielmehr eine getuschte und kolorirte Federzeichnung.

Gegenstand der Darstellung ist „Bacchus unter den Musen" am Strande des Meeres. Den räumlichen Mittelpunkt des Ganzen bildet der jugendliche Dionysos selbst, der mehr von rückwärts gesehen, nackt auf erhöhter Steinbank sitzt, mit der Rechten den Krug, mit der Linken die goldene Schale emporhaltend. Rechts hinter ihm sitzen Euterpe und Terpsichore oder der jugendliche Apollon, auf Flöte und Kithara musizirend,

ringsumher sitzen und stehen die übrigen Musen als Zuschauer. Der innere Schwerpunkt der Komposition aber liegt in der Gruppe links, auf welche die Aufmerksamkeit aller und bald auch die des Beschauers gerichtet ist; hier tanzt der halbwüchsige, buntgeflügelte Eros, an der Seite Köcher und Bogen, mit dem trunkenen Silen. Die Art, wie der von rückwärts gesehene Amor auf einer Fußspitze schwebt, ausschreitend das andere Bein stramm emporhält, die Arme in die Lenden stützt und den Kopf zur Seite biegt, hat etwas ungemein Zierliches und Reizendes, wozu der täppische Silen, der sich bemüht, die Stellung seines vis-à-vis nachzuahmen, einen schlagenden Kontrast bildet. Durch diesen wird die Grazie des schönen Knaben noch mehr gehoben, ohne daß Silen zu jenem Grade sinnlicher Derbheit herabsinkt, in der er so oft hart an der Grenze des Schönen steht. Wenn der Künstler hier die Wirkungen des Weines darstellen wollte, so ist ihm das in dieser Gruppe in hohen Grade gelungen. Weniger klar ist dagegen die Bedeutung zweier anderer geflügelter Genien und deren Beziehungen zum Ganzen. In den Tänzern und dem jungen Gotte aber verräth die Behandlung des Nackten die Hand eines großen Meisters, wenn wir auch das Werk in die Jugendzeit Genelli's versetzen müssen.

Die übrigen im Bilde gruppirten Figuren der Musen gehören sichtlich einer anderen Welt an und bleiben sich dessen auch wohl bewußt. Es ist im Ganzen eine stille, anständige Gesellschaft; jedwedes vom Knöchel bis an die Zähne in reichliche Gewandung gehüllt; dabei sind jedoch einzelne Stellungen, wie z. B. die einer sitzenden Frau im Vordergrunde links sehr schön gedacht, doch würde sich dieselbe etwa als Zuhörerin in einer Bergpredigt Christi noch viel trefflicher ausnehmen. Als Umgebung des weinseligen Götterjünglings aber haben diese ruhigen, ernsten Gruppen etwas Unmotivirtes, fast Frostiges. Dabei leidet die Anordnung und Perspektive unter der Art, wie hier die Farbe angewendet ist, wenn man dies Farbe nennen darf. Ein gleichmäßiger, grüngrauer Ton zieht sich durch alle Schatten und fesselt, so zu sagen, alles an eine unerbittliche Fläche.

In weit engerem geistigen Zusammenhange mit der hier aufgefaßten Episode der Bacchusmythe stehen die Gruppen, welche an den vier anderen Ecken die ornamentale Einfassung des Hauptfeldes unterbrechen. Die ganze Randzeichnung ahmt nämlich einen über den Plafond gespannten Teppich nach, wie dies die alten Italiener zu thun liebten. Den äußersten Rand bildet eine Art starken, gelben, in der Art von Haarzöpfen geflochtenen Saumes, der an acht Punkten befestigt scheint; dann folgt ein sehr geschmackvolles farbiges Ornament; dann das große zwölfeckige Mittelfeld mit der besprochenen Darstellung. Dies nun ist an den vier Hauptecken derart abgestumpft, daß dreieckige Räume bleiben. In diese Zwickel hat der Künstler die übermüthigsten Gallopaden, die je der Wein erzeugte, maßvoll hineingebannt. Trunkene Mänaden mit Thyrsusstab und Rebengrün, begleitet von jugendlichen Satyrn, voltigiren wunderlich auf Centauren, Tiger und geflügeltem Zebra. In dem reichen Leben dieser kleinen Gruppen liegt vielleicht mehr vom Geiste Genelli's, als in der Darstellung der Hauptfelder. Das ganze Blatt aber ist gewiß ein kostbarer Beleg für die Würdigung des modernen Meisters wie für die Art seines Entwicklungsganges, und das Vorhandensein desselben in Wien gewinnt erneutes Interesse, seitdem uns im „Sisyphos" der Akademie aus des Künstlers jüngster Thätigkeit ein Gegenstück bescheert wurde.

Kunstliteratur.

Joh. Gotth. v. Müller und Joh. Friedr. Wilh. Müller. Beschreibendes Verzeichniß ihrer Kupferstiche. Von Dr. A. Andresen. (Aus dem „Archiv für die zeichnenden Künste.") Leipzig 1865. 8.

E. L. Daß die Monographien über Künstler und Kunstwerke sich mehren, erscheint in unserer kritischen Zeit ganz natürlich, besonders da dem Forscher die bestehenden allgemeinen Lexika, die zumeist auf Kompilationen beruhen, nicht mehr genügen können. Wir haben hier eine neue kleine Schrift von Andresen in Leipzig mit Freuden zu verzeichnen, die er in dem rühmlich bekannten Naumann'schen Archiv veröffentlichte (XI. Jahrg., Heft 1. 1865), die aber auch selbstständig als Broschüre erschienen ist. Sie behandelt zwei deutsche Künstler und ihre Werke, Vater und Sohn, beide auf dem Gebiete neuerer Kupferstecherkunst hervorragende Meister. Es ist J. G. v. Müller und sein Sohn, der berühmte Stecher der Sixtina, Joh. Fr. Wilh. Müller, gewöhnlich einfach Friedr. Müller genannt. Wie üblich, ist eine kurze Lebensskizze dem kritischen Verzeichniß ihrer Werke vorangeschickt.

J. G. v. Müller (1747—1830) hätte unter Giebel sechs Jahre die Malerei betrieben, was ihm später sehr zu Statten kam. Als Kupferstecher war er ein Schüler des Wille in Paris, zugleich dessen Stolz, und seine Werke rechtfertigten bald die Hoffnungen, die man allgemein in ihn setzte. Als er in Stuttgart den Auftrag erhielt, eine Kupferstecherschule zu errichten, fand er viele Schwierigkeiten, besonders da es an einem tüchtigen Drucker fehlte. Dies ist bis auf den heutigen Tag die Klage auch anderer Hauptstädte. Trotz seiner langen Lebenszeit ist das Verzeichniß seiner Werke kein besonders zahlreiches: es umfaßt nur 38 Kupferstiche und 3 Lithographien; er arbeitete langsam; die Gediegenheit seiner Werke ersetzt aber die geringe

Menge. Schon in seinen ersten Arbeiten (Nr. 34, 24—26) zeigt sich der künftige Meister. In Nr. 17 (Bildniß des Wille) erscheint er zugleich als der dankbare Schüler; es ist ein wahres Meisterwerk des Grabstichels. An einzelnen Bemerkungen über die Zustände der Blätter haben wir beizufügen: Nr. 3: Graff. I. Abdruck vor aller Schrift und vor dem Porträt des Plattner auf der Staffelei. — Nr. 4. Jerome Napoleon. I. Vor der Schrift; die Platte um das Oval ist ganz weiß. Die Wolken rechts und links hinter der Schulter haben zwei Abstufungen des Schattens. II. Ebenfalls vor aller Schrift, aber die Wolken sind verschwunden und um das Oval ist das Quadrat mit den vier Denkmünzen in den Ecken gestochen. — Nr. 6. Leramberg. Nicht die Linke, sondern die Rechte ruht auf dem Marmorkopf. Man irrt sich eben leicht in dieser Hinsicht. — Nr. 19. Madonna della Sedia. I. Probedruck von geringer Wirkung, bevor die Schattenpartien des Aermels, die Verzierungen des Kleides und an der Hüfte verstärkt wurden. — Nr. 23. S. Cäcilia. I. Vor der Schrift. Das Buch links, der Boden, worauf das Violon und der Engel steht, sowie die obere Fläche des Instrumentes haben nur eine einfache Strichlage. Wohl unicum. II. Mit zweifacher Schraffirung an den bezeichneten Stellen, aber der Stich gleichmäßig matt, besonders der Grund. III. Die Schatten markirter, Alles in Harmonie gesetzt. Noch immer vor der Schrift.

3. Fr. W. Müller, 1782—1816, ein würdiger Sohn seines Vaters. Wer kennt nicht seinen „Heil. Johannes" nach Domenichino und seine „Sixtina"? Bis jetzt war das letztere ein unerreichtes Meisterstück nach dem Raphaelischen Hauptwerk in der Dresdener Galerie. Referent war so glücklich, vor wenigen Wochen das Atelier Keller's in Düsseldorf zu besuchen. Keller, durch den Stich der „Disputa" berühmt, arbeitet nun bekanntlich an der „Sixtina", und so viel die halbfertige Arbeit und die Gediegenheit des Künstlers auf die Vollendung schließen lassen, haben wir auch hier Vortreffliches zu erwarten. Möge der Stich für Keller nicht so lebensgefährlich werden, wie für Müller, dem die Anstrengung den Tod brachte. Er starb am 3. Mai 1816 und ein paar Stunden nach seinem Tode kam der erste Abdruck der „Sixtina" aus Paris. Er konnte sich seines Meisterwerkes nicht mehr freuen. Andresen beschreibt 17 Kupferstiche und 1 Lithographie von ihm. Wir fügen aus eigener Anschauung hinzu: 1. Eine Vignette. Links ist eine stehende Vase, rechts vor einem behauenen Stein eine liegende. Zwischen beiden ein kleiner Baum; der Grund ist dunkel; um die Darstellung läuft eine verzierte Einfassung. Rechts unter derselben steht: F. Müller ꝛc. Höhe 4", Breite 2" 7"'. 2. Brustbild eines Mannes, der nach rechts gewendet ist, aus dem Bilde hervorsieht, eine Pelzmütze auf dem langen, reichen Haar trägt und Schnurr- und Knebelbart, sowie eine Kette über dem Kleide hat (nach Flinck?). Vor aller Schrift. Höhe 7" 10"', Breite 6".

Wir fügten diese Bemerkungen nicht hinzu, um dem Werthe des Schriftchens zu nahe zu treten; wer sich mit ähnlichen Arbeiten beschäftigt, weiß am besten, wie leicht das Eine oder das Andere sich der Beachtung entzieht; wir thaten es im allgemeinen Kunstinteresse und um den Beweis zu liefern, daß kein Verfasser ähnlicher Monographien den Besuch von Wien's Kunstsammlungen versäumen dürfe, wenn er den möglichsten Grad der Vollständigkeit erreichen will.

Korrespondenz-Nachrichten.

:/: **Bamberg.** (Resultat der Finke'schen Versteigerung. Ein neuer „Dürer". Zwei Porträts von Winterhalter.) Die in der verflossenen Woche zu Ende gegangene Finke'sche Versteigerung hat ein ziemlich schlechtes Resultat gehabt; verschiedene Intriguen, die von sogenannten Freunden des Verstorbenen in mehreren größeren Städten angezettelt worden sein sollen, wie auch die große Auktion in Köln, werden als die Ursache des geringen Besuches von Kunsthändlern und Kunstfreunden bezeichnet. Die Gemälde gingen sammt und sonders um einen weit unter ihrem Werthe stehenden, ich möchte beinahe sagen, lächerlich niedrigen Preis ab, und es waren offenbar gar keine rechten Bilderliebhaber anwesend; besser bezahlt wurden die alten Möbeln, am meisten jedoch trugen Porzellan, Gläser, Krüge und andere Terrakotten ein. — In mehreren Blättern werden Sie von einem neu aufgefundenen „Albrecht Dürer" gelesen haben, welcher zum erstenmal im hiesigen Kunstvereine zur Ausstellung kam. Das Bild ist ein „Ecce homo", und es dürften auch über seine Echtheit kaum Zweifel zu erheben sein *). Jedoch möchte ich das Werk unbedingt in die Frühzeit des Meisters setzen; denn abgesehen von der schmerzdurchdrungenen Innigkeit des Ausdruckes, zeigt sich noch eine sehr ängstliche Behandlung der Formen, und eine gewisse trockene Farbengebung, welche bei keinem der späteren Werke des großen Meisters gefunden wird. Auch möchte ich nicht wagen, dasselbe zu den besten Bildern des Meisters zu rechnen. — Großes Aufsehen erregten in letzter Zeit hier zwei im Kunstvereine ausgestellte Porträts von Winterhalter. Dieselben stellen englische Prinzessinen, Töchter der Königin Viktoria dar, wurden während des Aufenthaltes derselben zu Koburg im vorigen Monat innerhalb 10 Tagen um den Preis um 10,000 fl. (??) gemalt, und befinden sich zur Zeit hier im Schmitt'schen Porzellanmalerei-Institut, damit mehrere Kopien davon auf Porzellan, im Auftrage der Königin Viktoria für den englischen Hof angefertigt werden. Die Porträts sind lebendig und geistreich aufgefaßt, genial und brillant gemalt; allein die Freunde der Manier der alten italienischen oder niederländischen Meister werden mit der Winterhalter's nicht ganz einverstanden sein, und besonders die liebevolle und sorgsame Durcharbeitung des Ganzen vermissen.

☐ **Berlin.** (Karfunkel's permanente Kunstausstellung.) In einem früheren Berichte erwähnte ich der bevorstehenden Eröffnung einer neuen bleibenden Kunstausstellung in Berlin. Die Eröffnung hat seitdem stattgefunden, wie Sie bereits nach der „National-Zeitung" berichtet, und ist das Unternehmen in vollem Gange, zur Genugthuung aller derer, welche es schon seit Langem befremdlich fanden, daß sich Berlin bei seinen jetzigen Kunstzuständen immer noch mit dem Miniaturlokale bei Sachse behelfen konnte, hauptsächlich aber der Künstler, denen für ihre fertigen, und nicht sofort verkauften Werke ein Lokal fehlte, geräumig genug, um nicht der Nothwendigkeit unterworfen zu sein, die Werke, wenn sie nach kurzer Ausstellung nicht verkauft waren, wieder ausscheiden zu müssen. Das Ausstellungslokal nimmt das ganze erste Stockwerk eines

*) Wir müssen die Vertretung dieser Ansicht selbstverständlich dem geehrten Hrn. Korrespondenten überlassen. A. d. R.

neuen, unter Anwendung aller neuen und neuſten techniſchen Vervollkommnungen der Bauweiſe errichteten Hauſes ein; ein kleines Viereck inmitten, durch welches der Aufgang und Eintritt erfolgt, geſtaltet die Räumlichkeiten zu einem vierſeitigen Umgange, in welchen von den beiden Façadenſeiten her das durch kein Gegenüber, und von der einen Seite her ſogar durch keine Wandfläche oder Fenſterpfeiler behinderte Licht einfällt, da nämlich dieſe letztere Seite, ſtatt aller Mauerfläche, dünne eiſerne Pfeiler hat, zwiſchen denen der übrige Raum vom Fußboden bis zur Decke ans Scheiben vom hellſten Spiegelglaſe beſteht. In Bezug auf dieſe gänzliche Abweſenheit von Gegenüber auf beiden Fronten des Gebäudes, dürften wenige Häuſer und Gegenden der Stadt eine ſo günſtige Bedingung für die Beleuchtung bieten, wie dieſe wenigen Gebäude an der Schloßfreiheit, zu welchem das für die Ausſtellung gehört. Die eine Front geht auf den großen und ſchönen Luſtgarten, die andere über den Fluß hinweg auf die ſich zum Platze erweiternde Straße. Eine geſchmackvolle Ausſtattung mit Fontaine, Topfgewächſen, Lehnſtühlen, Tiſch mit Albums und Steroſkopen macht den Aufenthalt im Lokale zu einem behaglichen. In dieſen und anderen Nebendingen iſt der Unternehmer bemüht geweſen, die Ausſtellung zu einem Inſtitute zu erheben, deſſen Beſuch für Fremde und Einheimiſche Bedürfniß und Nothwendigkeit iſt. Die Räume ſind augenblicklich angefüllt mit guten und mittelguten, vortrefflichen Werken lebender Künſtler (eine Madonna von dem ſchon vor Jahren verſtorbenen Francke in Paris machte eine Ausnahme), meiſtens in Gemälden, nächſtdem in Skulpturen, Kupferſtichen und einigen Handzeichnungen beſtehend. Ein Werk nahezu erſten Ranges: „Die Erſtürmung der Düppler Schanze Nr. II.“ von Camphauſen gab durch ſeinen Glanz dem neuen Unternehmen eine Art von Weihe. Zwar hat das Bild eigentlich nichts von dem, was eine effektvolle Erſcheinung ausmacht; Kompoſition wie Vortrag ſind ſehr ſolide gehalten, ſo ſolide, daß ſich beim Beſchauer das Verlangen nach etwas mehr von derjenigen Erregung fühlbar macht, welche die Natur der dargeſtellten Art von Begebenheit mit ſich bringt. Indeſſen iſt die Kompoſition doch ſehr lebendig, und namentlich das Einſtrömen der Stürmenden durch die Breſchen und verſchiedenen Lücken der Verſchanzung, (der Schauplatz iſt das Innere derſelben) zu einer höchſt eindringlichen Wirkung gebracht. Was dem Werke jedoch am meiſten den Stempel der Meiſterſchaft aufdrückt, iſt die ſtylvolle Haltung in Zeichnung und Farbe. Sie verleiht dem Bilde, in welchem alle Figuren des Vordergrundes, ſowie auch die Oertlichkeit, Porträts ſind, den Charakter des echt Hiſtoriſchen. Die Figuren des Vordergrundes haben die Höhe von etwa einem Fuß, und da es nicht eine einzelne Kampfſcene iſt, welche dargeſtellt iſt, ſondern das Ganze oder doch der Haupttheil des Entſcheidungsmomentes, ſo haben die Maße des Gemäldes eine ziemliche Größe erlangt. — Unter den übrigen Ausſtellern, d. h. den bedeutenderen, iſt Berlin und München am ſtärkſten vertreten. Die Landſchaft herrſcht ſelbſtverſtändlich vor; es ſind darunter ſehr ſchöne Bilder von Suckert, Sturm, Eſchke, Lichtenhall, Friſche, Pauly, Lier, Max Schmidt, Waagen. Von hiſtoriſchen Werken macht ſich nur eines bemerkbar, „Ueberfall aus dem dreißigjährigen Kriege,“ von Sell. Ein Figurenbild von Deibl, eine „Flora in Lebensgröße“, läßt bedauern, daß ſo ſchöne Mittel nicht einem bedeutenderen, weniger verbrauchten Vorwurfe zugewendet wurde. Unter den Marinen ſind die beiden beſten von Eſchke und Marczowsky, von Architekturen die von Mali und Heyden (letztere mit hübſcher Figurenſcenerie). Endlich ſind zwei Thierbilder von Bedeutung da, eine „Jagdſcene“ von Arnold, und ein „Pferdebild“ von Lang. Von einer nicht unbedeutenden Anzahl von Skulpturen, theilweis in Marmor, dient der überwiegende Theil vorläufig mehr zur Dekorirung der Räume, als daß er ein ſelbſtſtändiges Intereſſe für ſich zu erwerben vermöchte. Es ſind dies Kopien nach Werken bedeutenderer Meiſter, wie Rauch, Wichmann u. A. Eine vollkommen künſtleriſch ausgeführte Kopie iſt die des Moſes von Michelangelo. Einigermaßen gut durchgeführt iſt auch eine Viktoria nach Rauch. Eine recht gute Originalarbeit iſt die Figur eines Jünglings, der mit einem Stein zwei Schlangen zu tödten in Begriffe iſt. Das Werk iſt von Gilly. Uebrigens ſteht der Ausſtellung eine Bereicherung auch nach dieſer Seite hin in Ausſicht, wie es denn zum Verwundern iſt, daß von den vielen vortrefflichen Sachen, die in den Bildhauerwerkſtätten müßig daſtehen, noch keines hierher gebracht worden iſt. Es kann nur die Sorgloſigkeit der Künſtler daran Schuld ſein.

Kleine Chronik.

Den Freunden deutſcher Kupferſtecherkunſt und Malerei können wir mittheilen, daß der zweite Band von Dr. Andreſen's, bei R. Weigel erſcheinendem, „Deutſchen Peintre-Graveur“ in einigen Wochen die Preſſe verlaſſen wird und der dritte bereits im Manuſkript fertig ausgearbeitet liegt. Für ein durch den bekannten Buchhändler Edwin Troß in Paris ſoeben veröffentlichtes Prachtwerk: „La Dance des Noces par Hans Scheufelein, reproduite par Joh. Schratt,“ hat derſelbe Verfaſſer den Text geſchrieben. Wir machen die Kenner und Liebhaber altdeutſcher Formſchneidekunſt auf dieſe gelungenen Nachbildungen eines der Hauptwerke Hans Scheufelein's aufmerkſam.

Todesfall. Aus Leipzig wird der kürzlich erfolgte Tod des Malers Heinrich Streller gemeldet, welcher ſich namentlich durch ſeine für Flegel's xylographiſches Atelier gefertigten zahlreichen Holzſchnittzeichnungen einen angeſehenen Namen erworben hat. Wir nennen unter ſeinen Arbeiten die Illuſtrationen zu J. Overbeck's „Geſchichte der griechiſchen Plaſtik“ und zu verſchiedenen kunſtgeſchichtlichen Publikationen des T. O. Weigel'ſchen Verlages. Auch die Mehrzahl der Holzſchnitte zu den im Druck befindlichen erſten Bänden der zweiten Auflage von Schnaaſe's „Geſchichte der bildenden Künſte“ rühren von Streller's Hand her. Größte Strenge und Sauberkeit der Ausführung waren ſeine hervorragenden Eigenſchaften.

Lokales.

Eduard Engerth's Hiſtorienbild: „Prinz Eugen nach der Schlacht bei Zentha“ (11. September 1697) iſt ſeit einigen Tagen im kleinen Redoutenſaale unentgeltlich ausgeſtellt. Den Gegenſtand des in koloſſalen Dimenſionen ausgeführten Oelgemäldes bildet einer der glorreichſten Momente in der Geſchichte dieſes Helden. Eugen verfolgte das türkiſche Heer,

um es am Uebergange über die Theiß und an der Besetzung der Festung Szegedin zu hindern. Es gelang ihm, die Türken einzuholen, als sie eben im Uebergange begriffen waren. Mit Ungestüm wurden die Schanzen, welche die Brücke decken sollten, angegriffen und nach wenigen Stunden eines blutigen Kampfes, der nur von Mittag bis Abends währte, erobert. Eugen versammelte nun die Generale unter dem österreichischen Banner auf der Hauptschanze, um Gott zu danken und den Sieg zu verkünden. Gleichzeitig sendete er den jüngsten der Generale, den Prinzen Baudemont von Lothringen, mit der Siegesnachricht an den Kaiser. Dies ist der Moment, den der Künstler aufgefaßt und dargestellt hat. Der Schluß des Bulletins, das Eugen nach Wien sendete, gab ihm den Grundgedanken zu seinem Gemälde. So steht denn in der Mitte des Bildes der Held, wenn auch nicht körperlich imponirend, doch mit einem entschieden ritterlich heroischen Ausdruck in den edlen Zügen, den vorgestreckten Fuß auf türkische Trophäen gestellt, den siegesfrohen Blick zur Sonne gewendet, von der er in seinem Schlachtberichte spricht, und die nun mit der vollen Gluth ihres untergehenden Lichtes die erhöhte Gruppe des Helden und seiner Generale auf das wirkungsvollste beleuchtet. Ihm zunächst zur Seite Graf Guido v. Starhemberg, den Degen in die Scheide steckend, mit dem er auch im letzten Moment den ruhmvollen Ausgang der Schlacht entscheiden half; weiterhin Graf Heister, eine ausdrucksvolle, verwitterte Kriegergestalt, den seine schweren Wunden in einen Feldsessel niederwarfen, neben ihm eine demontirte türkische Kanone. Hinter diesem Graf Reiß, in Harnisch und Allongenperücke, weit mehr seiner Diplomat als Krieger; in charakteristischem Gegensatze zu ihm Börner's derb gefurchtes Antlitz, dem man die bäuerliche Herkunft wohl anmerkt, mit schlichtem, ehrlichem Ausdruck zum Himmel blickend; endlich die jugendliche vornehme Gestalt des Prinzen Commercy von Lothringen. Rechts auf dem Bilde lenkt Baudemont von Lothringen, Commercy's Vetter, der die Siegesbotschaft zu überbringen hat, jubelnd sein Pferd zum raschen Ritte gegen Wien, die Depesche hoch emporhaltend: er ist, gleich den Gestalten der Mittelgruppe, durchaus Porträtfigur. Weiter rückwärts auf einen Schanzenrest gestellt, bläst eine Gruppe von Trompetern die Siegesfanfare, während im Hintergrunde noch die letzten Schüsse fallen und der Kampf dort wie ein abziehendes Gewitter verbraust, um zuletzt in einer allgemeinen Flucht des Feindes zu enden. — Man ersieht schon aus dieser Beschreibung, eine wie reiche Abstufung historischer Charaktere das Gemälde uns darbietet. Dadurch ist dasselbe hoch über das Niveau einer bloßen Bataillenscene erhoben, und zugleich hat es der Künstler doch verstanden, die ungesuchte Wahrheit des Vorganges, frei von allem Theatralischen und Tendentiösen, in kräftiger Weise zur Geltung zu bringen. Auch technisch betrachtet ist Engerth's Bild eine durchaus tüchtige Leistung, und sein Verdienst um so anerkennenswerther, als er das Werk völlig aus freien Stücken unternommen und mit energischer Konzentration seiner besten Kräfte während einer anstrengend und keineswegs immer erfreulichen Lehrthätigkeit in verhältnißmäßig kurzer Zeit vollendet hat.

Im österreichischen Museum sind neu ausgestellt worden: ein Email-Reliquiar und Alt-Wiener Porzellan aus dem Besitze des Hrn. Ritter v. Neuberg im Prag; die Statuette des Grafen Ernst Rüdiger v. Starhemberg, vom Bildhauer A. Dietrich gearbeitet im Auftrage des Fürsten Starhemberg, und bestimmt für das Waffenmuseum des Arsenals; ein Gypsabguß des Apollo vom Belvedere nach den Gypsformen der hiesigen Akademie der bildenden Künste; ein Bronce-Luster, ausgeführt von D. Hollenbach nach Zeichnung des Architekten Ernst, und ein altes ornamentirtes Nürnberger Gewicht, Eigenthum des Hrn. Lippmann in Prag. Dann kam zur Ausstellung die eben herausgegebene zweite Serie der Photographien des Museums, bestehend aus 64 Photographien, ausgeführt im photographischen Atelier des Museums nach Gegenständen, die im Museum zur Ausstellung kamen. Ferner ein der Fr. Epstein gehöriges, nach altmodischem Muster in Kopenhagen angefertigtes goldenes Halsband; eine altfranzösische gepreßte Ledertapete, Eigenthum des Hrn. Konsuls F. Friedland; ein Relief von Rafael Donner; ein dem Hrn. Schmidt gehöriges Thee-Service von Alt-Wiener Porzellan; Oelkopien nach Rubens, van Dyck und Paolo Veronese von Friedrich Staudinger, Franz Wolf und J. Guttmann; endlich ein für den israelitischen Tempel in Bukarest bestimmter gestickter Paroches und ein Thoramantel, ausgeführt von Martin Straßer.

Berichtigung. In Nr. 38, S. 300, Z. 5 v. u. lies: „affektvollen", Z. 6 v. u lies: „stark" statt „stets". — S. 304, Z. 15 v. u. lies: „Garvagh".

Briefkasten der Redaktion: 23. — 29. September. R. W. in Leipzig, :///: in Bamberg, ☐ in Berlin, E. L. hier: Benützt — K. M. in München: Erhalten; Weiteres brieflich.

Pränumerations-Einladung.

Beim Quartalwechsel erlauben wir uns, die geehrten Abonnenten der „Recensionen" zu baldmöglichster Erneuerung ihrer Pränumeration einzuladen, damit in der Zusendung des Blattes keine Störung eintrete. Die Pränumerations-Bedingungen sind am Kopfe des Blattes angegeben.

Die Expedition der „Recensionen."
Wien, Karl Czermak, Schottengasse 6.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 40.

Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien.

7. Oktober 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt:

Ein amerikanischer Bildhauer.

Von Alfred Woltmann.

(Schluß.)

Arbeiten von höchster Vollendung finden sich auch besonders unter Palmer's Reliefs. Noch aus der ersten Zeit seiner Künstlerlaufbahn stammen „Morgen" und „Abend", zwei runde Medaillons, jedes mit einem geflügelten Profilkopf, der aus Wolken hervorschaut. Sie büßen nichts ein, wenn man sie neben „Tag und Nacht" von Thorwaldsen stellt, ja sie sind vielleicht noch sprechender als diese. Der Morgen segelt kühn und frisch in die Lüfte hinaus, geradaus den Blick, den Mund wie athmend geöffnet, mit zurückwehendem Haar. Alles Klarheit, Heiterkeit und Licht. Schwermüthig gesenkten Auges dagegen, mit matterem Flügelschlage schwebt der Abend herab. Sanft fließt sein Haar nieder und hängt vorn in die Stirn hinein. Bildung und Ausdruck des Kopfes sind unendlich zart. Ein stiller, heiliger Friede ist über die Züge ergossen; Sehnsucht nach Ruhe athmen sie. Als dämmerte schon ein holder, beseligender Traum vor den beinahe geschlossenen Augen, so lächeln die Lippen, so lächelt das ganze Gesicht. Und dabei die Ausführung! Das Höchstmögliche alles in der Plastik Erreichbaren scheint hier erreicht zu sein in den flockigen Wolken, den Fittigen, dem weichen Haar.

Auch den „Schlaf" hat der Künstler ein anderes Mal als einen schönen Profilkopf, der sich leise gegen vorn neigt und von tiefer, wohlthuender Ruhe übergossen ist, gebildet. Ein europäischer Künstler würde nicht gewagt haben, ein Haupt von so idealem Charakter mit dem schlichten Nachtmützchen zu bedenken. Aber gerade diese Naivetät hat etwas ungemein Ansprechendes, besonders da sie dem Adel des Styles nicht den mindesten Eintrag thut. Eine minder verständliche Allegorie ist „Unsterblichkeit". ein junges Mädchen in halber Figur, nur wenig von einem herabgleitenden Mantel verhüllt; auf einen Schmetterling, der auf ihrem Arme sitzt, ist ihr Blick geheftet. Der Ausdruck des gänzlichen Versunkenseins ist wohl getroffen, dennoch wirkt diese Symbolisirung äußerlich, weil, was hier zur körperlichen Erscheinung wird, ein bloßer Begriff und keine Empfindung der Seele ist. In dieser Hinsicht ist der Künstler bei einem anderen Relief, „Glaube", weit glücklicher gewesen. In dieser jungfräulichen Gestalt, welche, die gesenkten Hände gefaltet, voller Fassung, ruhiger Zuversicht und begeisterter Andacht zum Kreuz emporblickt, vor dem sie steht, ist das Glauben so klar und unverkennbar vor uns hingestellt, daß der Glaube in keiner Weise besser und deutlicher symbolisirt sein könnte. Hier ist auch die Ausführung besonders vorzüglich in dem seelenvollen Kopf, in dem durchweg fein verstandenen und geistvoll angeordneten Wurf des Gewandes. Nur Eines ist weniger glücklich, und zeigt den Nachtheil davon, daß dem Meister die Vorbilder des Alterthums mangelten: durch die Komposition ist der Raum nicht genug ausgefüllt. Die Bildfläche erscheint leer, weil sie zu groß ist gegen die eine Gestalt, welche sie enthält. Ein ähnlicher Vorwurf trifft ein anderes Relief: „Gewissensbiß", wo der obere Theil der Fläche ebenfalls zu leer ist und nur der untere Theil durch die von ihrem Lager halb aufgerichtete Frauengestalt genügend ausgefüllt wird. Die Photographie dieses Werkes ist minder klar, doch scheint der Ausdruck der Zerknirschung höchst wirksam zu sein.

Ungünstig ist ein gewisses Hinübergreifen in die mehr malerische Perspektive, was dem Autodidakten wohl zu verzeihen sein dürfte. Gegen den vorgeneigten Oberkörper, der in ziemlich hohem Relief gearbeitet ist, sollte das linke Bein unter der Decke nicht so flach sein.

Bezeichnender für Richtung und Charakter Palmer's, der frei bleibt von allem Manieristischen bei einem Vorwurf, der zu Manier und Süßlichkeit so leicht verlocken könnte, ist besonders ein Relief in Medaillonform: „Spirit's flight". Das Fliehen des Geistes aus dem entseelten Körper, das, sollte man meinen, geht über alle Grenzen des plastisch Darstellbaren hinaus. Und doch ist auch diese Aufgabe ebenso poetisch wie verständlich gelöst. Wie leicht, von jeder irdischen Schwere frei, schwebt diese Gestalt, von Schmetterlingsflügeln emporgehoben! Wie schön verschwindet der Körper unter dem dünnen Schleier, der seine Formen an manchen Stellen in zartester Wirkung durchschimmern läßt! Der Kopf trägt ein entschiedenes Bildnißgepräge, so daß ein ganz bestimmter Abschied vom Leben hiemit gemeint zu sein scheint. Ein anderes Rund enthält das Brustbild der Sappho in hohem Relief. An die antike Sappho denkt man wohl kaum, aber eben daß die Auffassung so selbständig und modern ist, verleiht dem Werke besonderen Zauber. Welch ein reizvoller Körper in höchster Formenpracht! Wie weich das Fleisch an Busen und Schultern, nur wenig verhüllt von Gewand und Schleier, der so schön herabfällt über das volle Haar! Ein Zug von schwärmerischer Sehnsucht und Melancholie geht durch den Kopf, der sich gegen vorn neigt, mit gedankenvoller Stirn und tief blickenden sinnigen Augen, mit einem Mund voll Adel und Hoheit und zugleich voll Liebesglück und Poesie.

Zwei Werke, die im Artikel der American Cyclopaedia noch nicht genannt sind, und die Jahreszahl 1863 tragen, liefern den Beweis, daß Palmer immerwährend Fortschritte in seiner Richtung und in seinem Können macht, denn sie übertreffen alle bisher betrachteten früheren Werke noch weit. Aus der ganzen modernen Genreplastik vermag mein Gedächtniß mir nichts zu nennen, das seinem „Good morning" gleich zu stellen wäre. Aus einem Vorhange blickt Kopf und Arm eines Knaben heraus, der seinen übrigen Körper hinter den niederfließenden Falten, welche er mit der Hand zusammenrafft, verbirgt. Vom Schlaf sind noch die Augen gedunsen, ist das Haar noch verwirrt, welches das holde Gesichtchen reizend umflattert. So weich sind die Formen, Alles der Natur vollkommen treu, wahr und dabei von wunderbarer Schönheit! Neckisch lauscht dieses Köpfchen hervor, aus welchem alle sinnige Heiterkeit und Klarheit jugendlicher Unschuld uns anblickt. So froh, ohne eigentlich zu lächeln, so echt kindlich und frisch ist dieser herzige Bube, der mit freundlichem Gruß sein „Guten Morgen" uns entgegenruft. Kopf und Arm sind ganz rund herausgearbeitet, so daß man dies Werk, trotz des Hintergrundes, welchen der Vorhang bildet, kaum noch ein Relief nennen kann. Das ganze Motiv ist überhaupt mehr ein malerisches; aber wenn seine Verwerthung in der Plastik zu einer solchen Leistung führt, kann es kein stylistischer Rigorismus verwerfen.

Wie dies unter den Werken genrehaften Charakters, so nimmt unter den Schöpfungen der idealen Bildnerei das Hochrelief des „gefesselten Friedens" („peace bound") die höchste Stelle ein. Es ist eine geflügelte göttliche Frauengestalt in mehr als halber Figur, nackt, nur der Schooß durch ein herabgleitendes Gewand leicht verhüllt. So steht sie an einen Baumstamm gefesselt. Der Kopf, im Profil gesehen, blickt leidend aber seelengroß in die Ferne. Das dunkle Beschatten der Stirn durch das Haar und den Oelzweig, der es durchflicht, steigert den Ausdruck tiefer Schwermuth. Man sieht den ganzen Schmerz, aber auch das ganze Ertragen, worin zugleich die Hoffnung des Ueberwindens liegt. Welche Zartheit und Vollendung Palmer auch sonst in der Ausführung zeigt, Höheres als bei diesem Werke hat er wohl nirgends geleistet. Nirgends sind die nackten Formen so weich und doch edel. Größte Präzision zeigt die Rinde des Baumstammes, schön, wie stets, ist das Haar, und in der Behandlung der Fittige feiert die Arbeit den höchsten Triumph. Dieser „gefesselte Friede" ist ein Zeitbild, welches Palmer aus dem Schicksal seiner Nation geschöpft hat. So ist es begreiflich, daß er sein Publikum wirklich zu packen im Stande ist, während bei uns die Mehrzahl der Beschauer ganz kalt gegen Werke der Plastik bleibt.

Jetzt sind die Fesseln des Friedens gefallen, und so wird für Palmer's schöpferische Thätigkeit gewiß die Glanzperiode erst beginnen. Vielleicht wird nun auch bei der Steigerung des Verkehrs zwischen uns und Amerika die deutsche Kunstwelt mit dem großen Bildhauer des Westens besser bekannt. Es könnte nur von Vortheil für uns sein, nur ein neues, gesundes Element uns zuführen. Denn wirklich modern zu sein in der ganzen künstlerischen Richtung, in der Plastik dem Seelischen einen Spielraum anzuweisen, Fortschritte zu machen, welche für die Neuzeit unumgänglich sind, und doch ganz ganz frei zu bleiben von jener naturalistischen Ueberschwänglichkeit, in

welche so oft die genialsten, selbständigsten Bildhauer unserer Heimath verfallen, das ist Palmer's ganz eigenthümliches Verdienst.

Ich kenne nur ein Bildwerk der Neuzeit, das seinen Schöpfungen hierin ähnlich, ihnen in der ganzen Richtung verwandt ist, Michelangelo's knieenden Engel mit dem Kandelaber in S. Petronio zu Bologna, dies Jugendwerk des Titanen unter den Bildhauern, in welchem er alle seine Originalität offenbart, aber ohne das Ueberschäumen der Kraft, diesen Engel, über dessen Angesicht solch ein süßer, seelenvoller Zauber lächelt, wie wir ihn sonst etwa nur bei gemalten Frauenköpfen des Lionardo da Vinci erblicken.

Architektur-Verhältnisse und Neubauten in Prag.

Darniederliegen der Baugewerbe. — Privathäuser. — Restauration der Kreuzkapelle und des Domes. — Verschiedene Neubauten und Projekte.

*** Eine ungeheuchelte Bangigkeit überfällt mich, indem ich mich anschicke, über die dießjährige Bauthätigkeit Prags Bericht zu erstatten. Nach mehrwöchentlicher Abwesenheit habe ich soeben die Stadt mit den nächsten Umgebungen durchwandert und wie beim Beginne des Jahres nur zwei in Ausführung begriffene Bauwerke auffinden können, welche einigermaßen als künstlerische Erscheinungen anzuführen sind, beides sogenannte Zinshäuser, das eine vom Architekten Ullmann, das andere vom Baumeister Schücker erbaut. Beinahe will es scheinen, als ob durch diese Bauten die gesammte Bauthätigkeit des Jahres 1865 repräsentirt sein sollte; denn abgesehen von einigen bedeutungslosen Wohnhäusern, die, im Frühjahr begonnen, schon der Vollendung entgegensehen, dann einigen gewöhnlichen Reparaturen, wurde heuer nicht ein einziges größeres Werk in Angriff genommen. Die Klage über vollständiges Darniederliegen aller Baugewerbe ist allgemein und wird nicht allein von Maurern, Zimmerleuten, Tischlern, Schlossern u. s. w., sondern auch von den übrigen, mehr oder weniger vom Bauverkehr unabhängigen Arbeitern, Bildhauern, Ornamentisten, Vergoldern und Stubenmalern geführt.

Das erste der obengenannten neuen Gebäude hat eine der günstigsten Lagen, die in Prag getroffen werden, nämlich an der großen Hauptstraße, welche die Alt- und Neustadt scheidet, die oberhalb Graben, unterhalb Kettenbrückstraße genannt wird; das Haus bildet zugleich die Ecke der Perlgasse und mißt an beiden Straßenseiten gleiche Frontlänge von circa 20 Klaftern. Wie in Wien, so gilt auch hier bei allen gutgelegenen Häusern der Grundsatz, daß das Erdgeschoß zu Verkaufsgewölben eingerichtet werde, eine Anordnung, die jeder höheren Kunstentfaltung entgegentritt. Die architektonischen Verhältnisse sind unter solchen Bedingungen so genau vorgezeichnet, daß es sich in der Regel nur um die ornamentistische Ausstattung handelt. Diese scheint hier in ungewöhnlich glänzender Weise durchgeführt zu werden, wie schon die Mauerpfeiler des Erdgeschosses andeuten, welche sorgfältig von schönem Granit ausgemeißelt wurden. Es ist das erste Mal, daß in Prag bei einem Privatgebäude so kostbares Material verwendet wurde, und man könnte diese Verwendung als ein erfreuliches Zeichen fortschreitender Technik begrüßen, wenn auf der anderen Seite durch den Mangel an Arbeit nicht offenbare Rückschritte zu befürchten wären. — Ullmann, ein gewandter und geistreicher Künstler, hat sich zwar in verschiedenen Richtungen versucht, bewegt sich aber am glücklichsten im Gebiete der Renaissance, wie sie Sansovino und überhaupt die venetianischen Meister des sechzehnten Jahrhunderts behandelt haben. Kräftige Gesimse, stark vortretende Bossagen und eine überwiegende Horizontalität charakterisiren seine besseren Werke, unter denen die Façade des Sparkassengebäudes obenan steht. Minder glücklich ist Ullmann, wenn er das bezeichnete Gebiet verläßt und sich seiner Vorliebe für viele Ornamentirung hingibt; der am Hause des Grafen Lažansky gemachte Versuch, die französischen Palastformen auf einen verhältnißmäßig kleinen Raum zu übertragen, kann nichts weniger als erfreulich genannt werden. Hier stößt Fenster an Fenster und Ornament an Ornament, das Auge hat nirgends Ruhe und wird durch die sonderbaren Eckthürme (Nachbildungen der Mansard'schen Pavillons) empfindlich gestört. Der gegenwärtige Bau zeigt, soweit er sich beurtheilen läßt, glückliche Verhältnisse und ist in den drei oberen Geschossen rundbogig gehalten, wogegen das mit Laden ausgestattete Erdgeschoß ziemlich flache Segmentbogen zeigt. Da diese Anordnung nicht vom Architekten ausgegangen ist, läßt sich nichts dagegen einwenden; im Uebrigen erscheint der Bau als eine kühne, wohlbelebte Masse, welche im Gegensatze zu der etwas kleinlichen Umgebung schon im halbfertigen Zustande eine bedeutende Wirkung hervorruft.

Schücker's Bau, dem Polizei-Direktionsgebäude gegenüber, ist wie alle Werke dieses Meisters weniger durch großartige Aeußerlichkeit, als durch geschmackvolle und wohnliche Einrichtung ausgezeichnet. Die stark abfallende

Situation ließ keine bedeutsame Entwicklung des Parterre zu; was am Ende der Nordseite als freies Erdgeschoß erscheint, fällt an der Ostseite in den Kellerraum. Gerade dieses ungünstige Verhältniß benützte Schücker, um eine prachtvolle Belle-Etage mit besonders schönem, ausschließlich für dieses Geschoß bestimmtem Treppenhause anzuordnen, indem er die ganze der Nordseite zugekehrte Räumlichkeit zu einem einzigen langen Saale gestaltete. Es ist hier zunächst auf ein Ausstellungslokal abgesehen, woran Prag den empfindlichsten Mangel leidet; aus diesem Grunde wurde nicht allein diese Etage, sondern das ganze Haus in allen Stockwerken vom Keller bis unter Dach eingewölbt, so daß vollkommene Feuersicherheit erzielt worden ist. Die einzelnen Konstruktionen, Gewölbeverbindungen, Eisentheile, Dachrinnen und Wasserabzüge verrathen einen wohlerfahrenen Techniker, der mit den Cementen umzugehen weiß, wie kaum ein Zweiter. In Bezug auf künstlerische Ausstattung hält Baumeister Schücker an einer einfachen Renaissance fest, welche sehr wohl zu seinem Streben, ein möglichst schönes und bequemes Wohngebäude zu gewinnen, paßt. Parterre und erster Stock sind rundbogig gehalten, die oberen Geschosse zeigen rechteckige Durchbrechungen und das Ganze macht einen recht angenehmen Eindruck.

Der Bereitwilligkeit Schücker's hat man auch die Erhaltung der romanischen runden Kreuzkapelle in der Postgasse zu danken. Nachdem diese Kapelle seit langen Jahren Privateigenthum gewesen und zu einem verwahrlosten Häuserkomplexe gehört hatte, wurde derselbe von Schücker zum Behufe gänzlichen Umbaues erworben. Erst als die Kapelle abgetragen werden sollte, fanden sich hiesige Kunstfreunde veranlaßt, gegen die Demolirung dieses wichtigen Denkmales einzuschreiten und es wurde ein Vergleich erzielt, welchem zufolge die Kapelle in das Eigenthum der Stadtgemeinde überging, worauf deren Restaurirung beschlossen wurde. Die Herstellung wurde durch die umělecká beseda durchgeführt und die Restaurationsarbeiten dem Architekten Ullmann und dem Baumeister Havel übertragen, welche im vorigen Jahre auch mit Glück und in der Weise des alten Bestandes den größten Theil des Gebäudes wieder herstellten. Seit einiger Zeit jedoch ruht diese Arbeit, wahrscheinlich weil man über die Restauration der in der Kapelle blosgelegten Malereien noch zu keinem Beschlusse gekommen ist. Bei dieser Gelegenheit wurde die schon oft behandelte Frage, wie es mit ruinösen alten Wandgemälden zu halten sei, zum wiederholten Male besprochen: ob nämlich die unter dem Verputz in dieser Kapelle zum Vorschein gekommenen, verblaßten und arg beschädigten Malereien aufgefrischt (restaurirt) oder im gegenwärtigen Stande verbleiben sollten, oder ob man richtige Kopien zu machen und dann auf die Originale keine weitere Rücksicht zu nehmen habe. Daß diese Frage je nach Umständen bald nach der einen bald nach der anderen Weise gelöst werden müsse, liegt zu Tage; es können daher nur allgemeine Anhaltspunkte aufgestellt werden. Die meisten Bedenklichkeiten führt offenbar die Restaurirung mit sich; denn sie erfordert einen gründlich gebildeten Künstler und ist selbst dann nur rathsam, wenn bloß einzelne Theile der Gemälde defekt sind, und nicht die gesammten Malflächen neu übergangen werden müssen. Ist der letztere Fall eingetreten, ist das Bild in seiner Gesammtheit verblaßt und zerstört, so hat man entweder Kopien zu machen oder die Reste nach Möglichkeit zu konserviren. In Räumen, wo die Belassung von Fragmenten geradezu störend wirkt, darf man nach der erstgenannten Weise vorgehen und nach vollendeter Kopie das Original verloren geben; denn die Restaurirung ist hier gleichbedeutend mit der Herstellung eines neuen Alterthumes, wo dann unter dem Deckmantel, den alterthümlichen Bestand einzuhalten, jede Willkürlichkeit erlaubt sein soll. Wo es aber angeht, alte Gemälde unverändert belassen zu können, beschränke man sich darauf, dieselben mit Vorsicht zu reinigen, nach Thunlichkeit mit einem schützenden Ueberzuge zu versehen und vor Allem für eine gehörige Luftzirkulation zu sorgen, weil doch Feuchtigkeit die gewöhnlichste Ursache des Ruins der Wandgemälde ist.

Von dieser zwar kleinen, aber nicht unwichtigen Restauration werden wir von selbst auf eine der großartigsten Unternehmungen hingewiesen, welche seit mehreren Jahren im Zuge begriffen einen höchst erfreulichen Aufschwung genommen hat: die Restauration des Prager Domes.

Nachdem man mit der Instandsetzung der Nordseite, als der schadhaftesten Partie begonnen, umzog die sehr gründlich und zweckmäßig geleitete Renovirung allmählich den Kapellenkranz und einen Theil der Südseite; es sind nun diese drei Seiten vom Boden an bis zur Höhe der unteren Galerie (d. i. bis zur Dachlinie der Seitenschiffe) gänzlich überarbeitet und so gesichert worden, daß der Bestand einem Neubau gleicht. Diese umfassenden und mühevollen Arbeiten hatten die ersten Jahre der Restaurationsperiode in Anspruch genommen, worauf im vorigen Sommer die Kirche zum Theil abgeschlossen und im Inneren mit Gerüsten versehen wurde, um das Gewölbe des Hauptschiffes und die gro-

ßen Fenster des Lichtgadens herzustellen. Diese Fenster waren bei der Belagerung Prag's durch Friedrich den Großen 1757 zerstört worden und ihr trauriger Zustand war es zunächst, welcher die Restauration und weiterhin den Dombauverein in's Leben rief. Gegenwärtig und im Laufe dieses Jahres ist das Netzgewölbe des Hauptschiffes durch den ganzen Kirchenraum ausgebessert worden und von den großen Fenstern sind an der Südseite bereits drei, an der Nordseite eines in durchaus neuer Steinmetzarbeit von sorgfältigster Ausführung und Fügung aufgestellt und bis zur Verglasung vollendet. Bei dieser Gelegenheit mußte auch ein Theil des Triforiums nebst der an der Südseite angebrachten doppelten Wendeltreppe erneuert werden. Die sämmtlichen Arbeiten sind streng im Geiste des alten Baues gehalten und machen dem Dombaumeister Kranner und dem ausführenden Steinmetzmeister Swoboda alle Ehre. Bisher hat sich die Restauration auch frei gehalten von den Fehlern, welche Lübke mit Recht bei Gelegenheit der in der Münchener Frauenkirche vorgenommenen Umänderungen gerügt hat, daß nämlich die historischen Interessen bei den gegenwärtigen Kirchenrenovirungen allzusehr hintangesetzt und häufig gefährdet werden. Ueber die innere Ausstattung des Domes, die neuen Glasfenster und Dekorationen folgt demnächst ein besonderer Artikel.

Als bemerkenswerthe Neubauten, welche in den letzten Jahren theils in Prag, theils in verschiedenen Gegenden Böhmens ausgeführt worden sind, lassen sich unter Anderem bezeichnen: das sehr artige Belvedere-Restaurationsgebäude auf der linken Uferhöhe bei Prag von Ullmann und ein im Geiste Bramante's mit feinster Durchbildung (1862—63) ausgeführtes, an der Bastei liegendes Wohnhaus vom Architekten Turba; dem letzteren Gebäude möchten wir von allen in Prag vollendeten Neubauten den Preis zuerkennen. Eine Fort- oder Umbildung desselben Motives hat der Architekt Otto Ehlen im vorigen Jahre an einem Nachbarhause versucht und dabei einen recht gesunden Formensinn bewährt; sein Streben jedoch, Turba's klassische, bei aller Einfachheit lebendige Schöpfung zu überbieten, verleitete ihn zu übermäßigem Aufwand von Dekorationen, deren manche, wie z. B. die gewundenen Säulen an den Lisenen der Mittelpartie, die auffallend verschiedenen, rokokkoartigen Fenstereinfassungen mit einem darüber befindlichen dorischen Giebel allzu gesucht erscheinen. — Der hochwürdige Abt des Cistercienserklosters Hohenfurt hat 1863 in Budweis ein neues Ordenshaus im Hochrenaissancestyle durch den Prager Architekten Grueber errichten lassen, welches Haus zunächst für die am Budweiser Gymnasium beschäftigten Ordenspriester und Kleriker zur Wohnung eingerichtet und im vorigen Jahr eingeweiht wurde. Eben dieser Architekt war im Verein mit dem thätigen und umsichtigen Baubeamten Deysböck auch beschäftigt, das bis auf die Grundmauern abgebrannte Schloß Chraustowitz, dem regierenden Fürsten Maximilian von Thurn und Taxis in Regensburg gehörig, wieder aufzubauen. Den Glanzpunkt dieses weitläufigen, als Nachahmung von Versailles angelegten Schlosses bildet ein Prachtsaal, auf's reichste mit Skulpturen und Marmorschmuck ausgestattet. Ein anmuthiger Fries, in fünfzehn verschiedenen Kindergruppen die ländlichen Beschäftigungen, Jagd, Fischerei, Viehzucht u. s. w. vorstellend, von Grueber entworfen, wurde vom Bildhauer Möldner in glücklicher Weise ausgeführt; große Anerkennung verdienen auch die vom Bildhauer Popp in Prag nach den Entwürfen des genannten Architekten in gebrannter Erde für Schloß Chraustowitz gefertigten Statuen, welche die Kaminöfen schmücken. Vom Architekturprofessor Niklas, der das aus Holz konstruirte Neustädter Theater nach der Form des Dresdener Theaters in künstlerisch wirksamer Weise vor mehreren Jahren vollendet hat, rühren neben manchen in allen Theilen des Landes zerstreuten Bauten einige gelungene Friedhofkapellen her, in einem eigenthümlich durchgebildeten mittelalterlichen Style gehalten, worin sich dieser Künstler gern ergeht.

Eine besondere Erscheinung ist die Lust der jüngeren hiesigen Architekten und Baumeister, kleine Gebäude durch ungewöhnliche Höhenverhältnisse auszuzeichnen. So wurden in der Graben-Kettenbrückenlinie ein Paar Häuschen von kaum 18 Fuß Breite auf drei und vier Stockwerke gebracht, so daß sie vom Boden bis zum Dachgesimse 70 bis 80 Fuß messen; ähnliche Bauten trifft man beinahe in allen Straßen; sie gewähren mit ihren kleinlich dekorirten Fronten und den kahlen Feuermauern, welche rechts und links über die Nachbarhäuser emporragen, einen abstoßenden Anblick.

Die Bautechnik, namentlich der Nebengewerbe, als Stukkateure, Zimmermaler, Töpfer, Glaser, Metallarbeiter läßt sehr viel zu wünschen übrig und selbst in den Hauptgewerben hat man im besten Falle einen einzigen Meister, der über das allgemeine Niveau sich erhebt, dem man ohne Sorgen eine detaillirte Zeichnung zur Ausführung anvertrauen darf und der selbst im Stande ist, sich in einem sachlich richtigen Entwurfe auszudrücken.

Die Ursachen, welche das Aufblühen der Bautechnik hindern, hat Eitelberger in seinem ebenso gründlichen wie scharfsinnigen, in diesen Blättern (1864) enthaltenen Aufsatze auf's genaueste erklärt; jedes Wort, das er in Bezug auf böhmische Kunstverhältnisse und Technik sagt, beruht auf vollständiger Sachkenntniß und dem besten Willen. Wenn auch in neuester Zeit die polytechnische Schule in Prag neu eingerichtet worden ist, kommen diese Einrichtungen doch dem Handwerkerstande nicht zu Gute, und die technische Anstalt wird nach wie vor nur für solche Studirende bestehen, welche sich dem Staatsdienste oder einem Lehrfache zuwenden. Mit Recht sagt daher der sehr geehrte Verfasser des erwähnten Aufsatzes über die „Erziehung des Volkes zur Kunst", III, S. 91, daß die Prager Akademie vorzugsweise berufen sei, eine Kunstschule für Böhmen zu werden und weniger das Malen von Ausstellungsbildern, als die industrielle Kunstrichtung des Landes fördern solle. Gewiß ist, daß es in Böhmen an einer Musteranstalt für Kunstindustrie zur Zeit fehlt; ob jedoch die wohlgemeinten Rathschläge Eitelberger's befolgt werden können und ob die nationale Zerklüftung (wie er selbst andeutet) nicht als ein gewaltiges Hinderniß der Errichtung einer solchen Anstalt entgegentreten werde, ist eine Frage, deren Lösung man der Zeit überlassen muß. Wenn die Bauthätigkeit des Jahres 1865 eine beschränkte zu nennen ist, fehlt es jedoch nicht an Projekten, von denen einige der Realisirung nahe stehen. In erster Reihe ist zu nennen die gesteifte Kettenbrücke, welche nach den Planen der englischen Ingenieure Ordish und Lefenbure den unteren Stadttheil mit dem linken Ufer verbinden und die noch im Laufe dieses Herbstes in Angriff genommen werden soll. Die Ausführung dieser Brücke ist bereits dem rühmlichst bekannten Industriellen Ruston in Karolinenthal übertragen worden. Dann folgt der Bau eines neuen Gebäudes für das Polytechnikum, wofür mehrere Plätze, zuletzt der Tummelplatz unterhalb der Karlsbrücke, in Vorschlag gebracht worden sind; endlich denkt man sehr ernstlich daran, den Bahnhof der Staatseisenbahngesellschaft mit der Westbahn zu verbinden, was im höchsten Grade wünschenswerth erscheint.

Zum Schlusse will ich nicht unterlassen, über die außerordentlichen Anstrengungen zu berichten, welche für Erbauung des nationalen (czechischen) Theaters gemacht werden. Diese Anstrengungen sind in der That großartig und anerkennenswerth und es ist zu wünschen, daß sich die hiesigen Deutschen daran ein Beispiel nehmen möchten. Es wurden die umfassendsten Sammlungen eingeleitet, Subskriptionslisten in den meisten Häusern angeschlagen und alle Zeitschriften beeiferten sich, für diese Angelegenheit zu wirken. Ob bei den gegenwärtigen, etwas gedrückten Geldverhältnissen und dem Mangel an Verdienst die Sache so schnell gefördert werden wird, wie Viele hoffen, ist die Frage; daß aber der fragliche Theaterbau in der Hauptsache gesichert ist, steht bereits außer Zweifel.

Kunsthandel.

Die Meisterwerke der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. In Photographien von Hans Hanfstängl. Dresden. Fol.

xx. Mögen die Hanfstängl'schen Photographien nach berühmten Gemälden der Dresdener Galerie zum Theil schon lange erschienen und in großen Kreisen beliebt geworden sein, so nehmen wir dennoch an dieser Stelle erst jetzt auf sie Rücksicht, weil wir warten wollten, bis eine größere Anzahl von Blättern vorläge. Jetzt sind deren vierzehn herausgekommen. Die „Sixtini'sche Madonna" steht an der Spitze, Tizian's „Zinsgroschen", „die Nacht" und die „heilige Magdalena" von Correggio, die „Madonna" von Holbein und die von Murillo, Palma Vecchio's „Töchter" und seine „Venus", van Dyck's „Danae", Guido Reni's „Christuskopf", „die büßende Magdalena" von Battoni, das Bildniß von Rembrandt und seiner Frau, (im Text ohne ausreichende Motivirung in „seine Braut" umgetauft) von ihm selbst gemalt, endlich die zwei beliebtesten unter den Pastellbildern, der „Cupido" von Rafael Mengs und das „Chokoladenmädchen" von Liotard, schließen sich an.

Heutzutage erobert bekanntlich die Photographie die Welt, und wenn sie in solchen Prachtblättern, wie diesen, auftritt, so trägt dies um so mehr dazu bei, ihr die Herrschaft zu gewinnen. Dieser Thatsache gegenüber darf man aber nicht aufhören, daran zu erinnern, daß die photographische Vervielfältigung eine mechanische und keine künstlerische ist. Ganz am Platz ist sie da, wo sie nicht eigentlich künstlerischen, sondern wissenschaftlichen Zwecken dient. Sie ist von unschätzbarem Werthe in allen solchen Fällen, wo es darauf ankommt, von irgend einem Kunstwerke, mag es Zeichnung, Gemälde, Bildwerk sein, ein mechanisch-treues Abbild, ohne Vermittlung irgend eines anderen Auges und einer anderen Hand, zu gewinnen. Dann aber kommt das Resultat weit weniger dem künstlerischen Genuß als dem kunstgeschichtlichen Interesse zu statten, und man sieht gern davon ab, daß die Gesammthaltung der des Originales fast nie entspricht, daß bei Gemälden die Farben ganz verändert werden, daß auch alles Zufällige, wie Flecke u. dgl., mit festgehalten wird. Hanfstängl's Photographien fallen aber nicht unter die Rubrik dessen, wofür die Photographie unersetzlich ist, denn sie sind nicht nach den Originalgemälden, sondern nach gezeichneten Kopien gemacht. Dies liegt einerseits daran, daß es in der Dresdener Galerie nicht erlaubt sein soll, Photographien nach den Bildern selbst zu machen, andererseits konnte dies aber auch gar nicht in dem

Interesse des Herausgebers liegen, denn sein Unternehmen ist eben nicht für wissenschaftliche Zwecke, sondern auf das große Publikum berechnet. Für dieses ist die Photographie Modesache; es denkt an den Augenblick, und wenn es hiefür die Nachbildungen der Kunstwerke verhältnißmäßig gut zu verhältnißmäßig nicht hohen Preisen erhält, läßt es die Erwägung nicht aufkommen, wie vergänglich die Photographien zur Zeit noch sind. Ja sogar das, was dem prüfenden Kunstfreunde als der größte Nachtheil des photographischen Bildes erscheint, der fremde, ungesunde Ton, ist beim Publikum beliebt und das Verwischen des Charakteristischen, das dadurch mehr oder minder unvermeidlich wird, gilt ihm für angenehme Eleganz.

Hanfstängl's Unternehmen ist daher eine starke Konzession an den herrschenden Geschmack. Aber nachdem wir dies einmal betont haben, können wir der Durchführung als solcher nur mit großer Anerkennung gedenken. Die Zeichnungen sind nicht unbedeutende künstlerische Leistungen, die von geistvoller Auffassung, treuem Eingehen in den Geist des Originales und erprobtem Können Zeugniß ablegen, und die Photographien selbst verdienen das höchste Lob. Nur in manchen Fällen, besonders beim „Zinsgroschen" und der Battoni'schen „Büßerin," möchten wir die übermäßige Weichheit tadeln, die in den Fleischpartien sogar an das Flache streift. Jedem Blatt ist auf dem Umschlag ein erklärender Text beigefügt, welcher das Gemälde zu charakterisiren und einiges Biographische über den Meister zu geben bemüht ist. Wir können nicht finden, daß dieser Text eine sehr entsprechende Beigabe zu den schönen Blättern sei. Eine große Trockenheit des Tones geht mit einer altväterischen Schwerfälligkeit des Styles Hand in Hand. Besonders mißlich ist es aber, wenn der Verfasser einen poetischen Anlauf nehmen zu müssen glaubt. So heißt es, um ein Beispiel für viele zu wählen, von der Madonna Murillo's: „Ja selbst der sich sanft öffnende Mund gibt Zeugniß von der gehobenen Stimmung ihres Innern; denn er scheint ein dem Mutterherzen entquellendes Loblied auf den himmlischen Vater entströmen zu lassen, während die von jeglichem irdischen Harme befreiten Züge des von wahrhaft überirdischen Reizen übergossenen Gesichtes gleichsam in sanften Akkorden das Loblied begleiten. Während ferner die seelenvollen Augensterne ihren Glanz aus dem Urlichte des Weltenbeseeligers*) saugen, strahlt das dem Beschauer freudvoll zugewendete Antlitz des Christusknaben in gottinniger Selbständigkeit." Wie es mit dem wissenschaftlichen Werthe des Textes steht, kann besonders der zur Holbein'schen Madonna lehren, welcher in diesen Blättern bereits früher die ihm gebührende Würdigung erfahren hat. Hier wie in manchen anderen Fällen können die Worte nur dazu dienen, den Eindruck des Kunstwerkes, den die schöne Photographie gibt, erheblich zu trüben. Da wären die Blätter denn doch besser ohne jeden Text geblieben.

*) Sic! Der Hr. Verfasser scheint anzunehmen, daß „seelig" von Seele kommt. Wenn er ferner konsequent Violanda statt Violanta schreibt, so ist das wohl der sächsischen Heimath anzurechnen.

Kleine Chronik.

Professor Crelius in Berlin ist, wie wir in der „Europa" lesen, mit der Ausführung dreier Oelgemälde für den Rittersaal in Sonnenburg beschäftigt, welche sich zumeist auf den Antheil des Johanniterordens am letztem Schleswig-Holstein'schen Kriege beziehen. Das erste stellt den Prinzen Karl von Preußen, als Ordensmeister, dar, wie er seinen Neffen, den Prinzen Albrecht Sohn, in Gegenwart des versammelten Kapitels zum Ritter schlägt. Das zweite zeigt denselben Prinzen Karl, einem verwundeten Soldaten einen Labetrunk darreichend. Das dritte endlich bringt die nach dem Leben gemalten Porträts verschiedener Ordensritter, wie sie an Bedürftige Nahrungsmittel und Kleider spenden.

Der Landschaftsmaler August Löffler in München hat für den Speisesaal des Bade-Etablissements in Kochel am Kochelsee (Bayern) vier große Landschaften stereochromisch als Wandgemälde ausgeführt, welche zu dem Besten gehören sollen, was nicht nur von dem genannten Künstler, sondern überhaupt in dieser Weise neuerdings geleistet worden ist. Die Bilder stellen Memphis, Athen, Rom und Jerusalem als die vier Kulturmittelpunkte der alten Welt dar. Es wäre zu wünschen, daß bei dem in unsern Tagen sichtlich zunehmenden Interesse für farbige Dekorationen auch dieser Zweig der Wandmalerei eine weitere Verbreitung fände.

In Dresden werden die Sophienkirche und die Frauenkirche Renovirungen unterzogen. Die acht Bilder in der Kuppel der letztgenannten Kirche, allegorische Darstellungen von italienischen Meistern des achtzehnten Jahrhunderts, waren stark beschädigt. Ihre bereits vollendete Restauration rührt von den HH. Kriebel, Lichtenberger und Professor Schurig her.

Die Hinterlassenschaft des Bildhauers Kiß, dessen sämmtliche Modelle, Entwürfe und Zeichnungen umfassend, ist von der Witwe des Verstorbenen zur Hälfte der Kunstakademie, zur Hälfte dem Gewerbeinstitut in Berlin zum Geschenke gemacht worden.

Lokales.

Kursalon. Die ornamentalen Bildhauer-Arbeiten für den Kursalon wurden dem Bildhauer Schönthaler unter der Bedingung überlassen, daß auch der Bildhauer Hampel daran theilnehme. Die Bausektion des Gemeinderathes hat nun die Entscheidung dahin getroffen, daß Schönthaler die innere Arbeit, Hampel aber die äußere, im Kaffeehause und in den Gängen anfertige.

Oesterreichischer Kunstverein. Die Rahl-Ausstellung im österreichischen Kunstvereine wurde im Laufe des Monats September von 14,763 Personen besucht. Dieselbe wird bis Ende Oktober verlängert werden und aus diesem Anlasse die alljährlich für den Oktober anberaumte Verlosungs-Ausstellung des Vereins erst Anfangs November stattfinden.

Vom österreichischen Museum sind in jüngster Zeit zwei neue Publikationen ausgegeben worden, und zwar der Bericht des Kustos Jakob Falke über den Stand der Kunstindustrie auf der Dubliner Weltausstellung und der Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Museums, mit Zugrunde-

legung des Drugulin'schen Kataloges, verfaßt vom Kustos Schestag. — Neu ausgestellt wurden im Museum folgende Gegenstände: Eine Terrakotta-Skizze, „Prometheus an den Felsen geschmiedet," von Rafael Donner, offenbar die Studie zu der früher erwähnten Marmorgruppe gleichen Gegenstandes, welche sich demnach als ein Werk Donner's herausstellt; ferner ein Genius (wie man sagt, der der Freimaurerei) von Zauner; ein Bilderrahmen aus Holz geschnitzt von Rudolph Delitz; ein gesticktes Madonnenbild von Franz Innenheiter; zwei Federzeichnungen von Alexander v. Hillenbrand, Eigenthum des Hrn. Louis de Princeps; dann ein Porträt des Prinzen Eugen v. Savoyen, gemalt von L. Bucher nach einem von Johann Matthäus Merian im Jahre 1708 zu Frankfurt nach der Natur angefertigten Pastellgemälde. Den Glanzpunkt der neu aufgestellten Kunstwerke bilden die Kartons der ungarischen Künstler Than und Lotz, beides Schüler von Rahl. Sie stellen das ungarische Mährchen „Tündér Ilona" dar und sind zur Ausschmückung des Pester Redouten-Gebäudes bestimmt. — In den letzten Tagen der Woche sind noch eine Anzahl trefflicher Arbeiten der Ornamenten-Schule des Professors Cadorin in Venedig und Damast-Gegenstände mit gothischen Mustern aus der Fabrik von Jakob Koven Sohn in Burgwaldniel, ferner die in Rom angekauften 250 antiken bemalten Thongefäße, der Gypsabguß von Schilling's bekannter Gruppe der „Nacht", ein Miniaturporträt von Agricola, endlich eine „Madonna" von Lukas von Leyden und die „Madonna am Tellbrunnen" von A. Altdorfer, letztere beide Eigenthum des Hrn. Hussian hieselbst, zur Ausstellung gelangt.

Engerth's „Eugen bei Zentha" ist vom Kaiser für das Waffenmuseum des Arsenals angekauft worden.

Die Gypssammlung der Akademie ist vollständig aufgestellt und wird in nächster Zeit der Benützung des Publikums zugänglich gemacht werden.

Arbeiter-Industrie-Ausstellung. Zur Schlußfeier der Arbeiter-Industrie-Ausstellung hatte sich letzten Sonntag Nachmittags ein zahlreiches Publikum aus allen Gesellschaftsschichten eingefunden. In buntem Gemisch durchwogten sonntäglich geputzte Handwerker, Lehrlinge, Schüler und Schülerinnen, Preisrichter und Preisrichterinnen und zahlreiche Freunde und Gönner der Aussteller die Säle der Gartenbau-Gesellschaft. Beim Eintritt des Statthalters Grafen Chorinsky intonirte die Musikkapelle des Infanterie-Regiments Graf Jelacic die Volkshymne, und der Sängerchor des Buchdrucker-Fortbildungsvereins sang eine für diese Feier gedichtete Festkantate. Das Komite-Mitglied Hr. Lobmeyer begrüßte den Statthalter und ersuchte ihn, die Preisvertheilung vorzunehmen. Dieser bemerkte in seiner den Akt einleitenden Rede, die Arbeiter-Industrie-Ausstellung sei ein freudig zu begrüßender Turnierplatz für die Arbeiter gewesen; die Preise und Medaillen würden den damit Ausgezeichneten gewiß als Sporn zur Entfaltung ihrer Thätigkeit, zum Wohl und Gedeihen des Arbeiterstandes und des Landes dienen; den Gründern der Ausstellung gebühre volle, unbedingte Anerkennung. Die darauffolgende Verlosung der 610 mit Preisen bedachten Aussteller währte über eine Stunde. Die 115 Silbermedaillen und die 18 Goldprämien wurden den in alphabetischer Reihenfolge aufgerufenen Ausstellern vom Statthalter persönlich übergeben; die Vertheilung der Broncemedaillen erfolgte in einem Nebensaal in summarischer Weise. Nach Beendigung der Preisvertheilung gedachte Hr. Nikola in einer kurzen Rede der Schwierigkeiten, mit welchen das Unternehmen anfänglich zu kämpfen hatte, der warmen Unterstützung, welcher es sich von Seite der Journalistik, der Behörden, des Gemeinderaths u. s. w. erfreute. Redner drückte die zuversichtliche Hoffnung aus, daß schon im nächsten Jahre das begonnene Unternehmen einen ganzen, vollen Erfolg erringen werde. Er rufe daher den Ausstellern ein freudiges „Auf Wiedersehen" zu. Der kernigen Rede folgte lauter Beifall, und das zum Schluß ausgebrachte Hoch auf den Kaiser fand in der Versammlung ein lebhaftes Echo. Die Volkshymne bezeichnete, wie den Anfang, so auch den Schluß der eigentlichen Feier. Es folgte das Konzert, an welchem sich die bereits erwähnte Militär-Kapelle, der Männergesangverein „Eichenkranz", der Sängerchor des Buchdrucker-Fortbildungsvereins und einige Zöglinge der Versorgungsanstalt für erwachsene Blinde betheiligten. Das Programm des Festes war aus zwölf Punkten hübsch und abwechslungsvoll zusammengesetzt. Eine Unterbrechung des Konzerts fand nur statt, um einer Deputation von Arbeitern und Schülerinnen der Arbeitsschulen Gelegenheit zu geben, dem Komité vier elegant ausgestattete Dankadressen zu überreichen. Hr. Nikola dankte im Namen des Komité's und brachte ein Hoch aus auf die Frauen und den Arbeiterstand Wiens. Das Fest, welches um 4 Uhr begonnen hatte, währte bis nach 10 Uhr. — Möge dieser glückliche Anfang in unserem unter den drückenden Zeitverhältnissen schwer darniederliegenden Handwerkerstande Muth und Kraft zu ausharrender Thätigkeit wecken helfen!

Briefkasten der Redaktion: 30. September — 6 Oktober: Th. hier: Besorgt. — A W. in Berlin: Benützt

---

Pränumerations-Einladung.

Beim Quartalwechsel erlauben wir uns, die geehrten Abonnenten der „Recensionen" zu baldmöglichster Erneuerung ihrer Pränumeration einzuladen, damit in der Zusendung des Blattes keine Störung eintrete. Die Pränumerations-Bedingungen sind am Kopfe des Blattes angegeben.

Die Expedition der „Recensionen."
Wien, Karl Czermak, Schottengasse 6.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 41. Vierter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 14. Oktober 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Rafael's „Schule von Athen."

Ein Wort gegen Herman Grimm.

Von **Hermann Hettner.**

Herman Grimm hat in seinen neuen „Essays" den Versuch gemacht, dem berühmten Gemälde der vatikanischen Stanzen, welches jetzt allgemein als die „Schule von Athen" bezeichnet wird, diese Benennung zu entziehen. Dieselbe sei erst neueren Ursprungs; man müsse vielmehr auf die älteren Ueberlieferungen Vasari's und des Kupferstechers Giorgio Ghisi zurückgehen, die noch aus der frischen Nachwirkung der Rafaelischen Zeit selbst geschöpft seien.

Vasari erblickt in der sogenannten „Schule von Athen" das Bemühen der Theologen, die Philosophie und Astrologie mit der Theologie zu vereinigen; die Gruppe des Archimedes ist ihm eine Gruppe von Astrologen und die Gruppe des Pythagoras die Gruppe der Evangelisten, doch werden auch bei ihm die Hauptgestalten auf dem Treppenaufgang der Säulenhalle Plato und Aristoteles genannt, wie dies durch die Inschriften der von ihnen aufgeschlagenen Bücher, Timäus und Ethik, ausdrücklich bezeugt sei. Giorgio Ghisi dagegen oder, wie er gewöhnlich genannt wird, Giorgio Mantovano fügte seinem Stiche dieses Gemäldes die Unterschrift bei, hier sei die Verkündigung des Christenthums durch den Apostel Paulus in Athen dargestellt.

Schwerlich ist die eine oder die andere dieser Erklärungen geeignet, die jetzt übliche Auffassung der „Schule von Athen" als der Darstellung des Lebens und der Geschichte der griechischen Philosophie zu verdrängen *).

Wie kann von der bindenden Kraft einer festen Ueberlieferung die Rede sein, wenn die beiden ältesten Berichterstatter, deren Berichte ganz gleichzeitig in das Jahr 1550 fallen, so bedeutend untereinander selbst abweichen? Und das Vertrauen und die bindende Kraft dieser Ueberlieferung schwindet mehr und mehr, wenn wir sehen, daß beide Erklärungsweisen lange Zeit ganz kritiklos nebeneinander fortbestanden. Borghini und Lomazzo theilen die Ansicht Vasari's. Soanelli aber überbietet die Ansicht Ghisi's und sieht in Plato und Aristoteles die Apostel Paulus und Petrus, ja der Kupferstecher Thomassin steht nicht an, beiden Gestalten demgemäß Heiligenscheine zu geben.

In der gerechten Einsicht in die Schwäche dieses äußeren Anhalts hat Grimm zur Begründung seiner Meinung, daß es falsch sei, die „Schule von Athen" als die Darstellung der griechischen Philosophie zu betrachten, noch sogenannte innere Gründe vorgeführt. Aber auch sie stehen auf durchaus gebrechlichen Füßen.

Grimm macht einen geschichtlichen und einen künstlerischen Einwurf.

Der geschichtliche Einwurf betont, daß es dem Zeitalter Julius' II. und Leo's X. widerspreche, christliche Theologie und heidnische Philosophie in solcher Schärfe einander gegenüber zu stellen; Theologie und Philosophie seien damals noch nicht so schroff von einander getrennt gedacht worden; die Philosophie habe noch untergeordnet unter der Obmacht der Theologie gestanden. Es thut uns

*) Wir weisen bei dieser Gelegenheit auf die wenig bekannte vortreffliche Schrift des Berliner Philosophen Trendelenburg über die „Schule von Athen" hin, in welcher die von Hettner vertheidigte Auffassung ebenfalls auf's eingehendste begründet wird. A. d. R.

leid, sagen zu müssen, daß diese Behauptung eine von Grund aus falsche und ungeschichtliche ist; denn das gerade ist das Bezeichnende und Unterscheidende jenes ewig denkwürdigen Zeitalters Julius' II. und Leo's X., daß die Schranken der mittelalterlichen Anschauung von ihm durchbrochen sind, daß Kirche und Theologie nicht mehr Alles beherrschen, daß das von der Kirche unabhängige Leben und Denken der Philosophie, die vom Christenthum noch nicht durchdrungene Bildung des griechischen und römischen Alterthums als berechtigt, ja in mancher Beziehung sogar als nachahmungs- und erstrebenswerth hingestellt werden. Ranke hat treffend dieses Zeitalter die Verweltlichung der geistlichen Dinge genannt. Wenn Rafael im Prachtzimmer des Papstes unmittelbar der sogenannten „Disputa," d. h. der Darstellung der christlichen Theologie, die sogenannte „Schule von Athen," d. h. die Darstellung der Entwicklungsgeschichte der griechischen Philosophie, gegenüberstellte und durch diese Gegenüberstellung in der That ausdrücken wollte, daß auch die Ideen und Bestrebungen der vom Alterthum überlieferten freien Philosophie zu Recht beständen, so widersprach er nicht dem Geiste seiner Zeit, sondern war nur der künstlerisch monumentale Ausdruck einer Stimmung und Bildung, welche platonische Akademien errichtete und ganz und gar in den Weisen und Dichtern des Alterthums lebte, der künstlerisch monumentale Ausdruck einer Stimmung und Bildung, kraft welcher die Päpste es unternahmen, die alte urehrwürdige Basilika von St. Peter, die weihevolle, durch fromme Reliquien und Erinnerungen geheiligte Metropole der Christenheit niederzureißen und an deren Stelle einen Tempel nach den Formen und Maßen des Alterthums zu errichten, in San Pietro in Montorio über dem Blute des heiligen Märtyrers einen Peripteros aufzuführen, ja die großen Wunderwerke der alten Kunst, welche man bisher als Götzenbilder verachtet und verstümmelt hatte, in den eigenen Palast aufzunehmen. Man weiß, wie sich später durch die Rückwirkungen der deutschen Reformation und durch die dadurch bewirkte sogenannte Restauration des Katholicismus diese weltliche Stimmung am päpstlichen Hofe änderte; und man geht sicher nicht irre, wenn man die späteren Versuche christlicher Umdeutung der Schule von Athen auf Rechnung dieser veränderten Stimmung setzt.

Wie steht es ferner um den zweiten von Grimm angeführten Einwurf, um den künstlerischen? Grimm meint sich besonders deshalb zu der Erklärung Ghisi's hinneigen zu müssen, weil nur, wenn man diese Darstellung als die Verkündigung des Christenthums durch den Apostel Paulus fasse, dramatische Bewegtheit, einheitliche, das Ganze formende und durchdringende Handlung in ihr sei. Seit Lionardo's großem Abendmahlswerk sei diese dramatische Handlung für alle Fortstrebenden unerläßliche Kunstforderung geworden; es sei dem Wesen der Kunst nach überhaupt unmöglich, daß Rafael hier nichts weiter als eine Versammlung von Repräsentanten irgend einer Richtung der menschlichen Geistesthätigkeit zu einer Komposition habe vereinigen wollen; Herman Grimm ruft ärgerlich aus, daß, fasse man die „Schule von Athen" in der hergebrachten Weise, sie nichts sei als eine große Gelehrtenparade.

Wahrlich, man glaubt mehr einen schlechten Advokaten zu hören als einen ernsten Forscher! Haben wir nicht in derselben Stanza della Segnatura noch zwei andere solche symbolische Zusammenstellungen bedeutender Persönlichkeiten, die nicht durch die Einheit einer belebten dramatischen Handlung, wohl aber durch die Einheit der Idee auf's innigste miteinander verbunden sind? Zusammenstellungen, welche die Italiener so bezeichnend „Santa Conversazione" nennen? Grimm selbst sieht sich genöthigt, dies für die Darstellung des „Parnaß" zuzugeben. Um aber der Verlegenheit zu entgehen, nimmt er an, daß diese Darstellung das älteste und darum noch am meisten im alten Styl befangene Bild der Stanzen sei, während es doch inschriftlich beglaubigt ist, daß dasselbe erst in das Jahr 1511 fällt. Dies heißt den Knoten plump durchhauen, nicht ihn lösen. Und wer wird ferner den kühnen Sprung nachthun wollen, wenn Grimm sogar die stille feierliche Ruhe der „Disputa" verkennt und dies hehre Bild in eine moderne Opernscene der krassesten Art verwandelt? Rafael, meint er, habe hier etwas Plötzliches, einen Moment der Ueberraschung darstellen wollen; er habe hier die Minute zur Anschauung bringen wollen, wo die Gewölke eben reißen und die überirdische Herrlichkeit eben durchbricht und alles weitere Disputiren unnütz wird. Wer große monumentale Darstellungen in dieser Weise betrachtet, weiß nicht, was monumentaler Styl ist. Es kann kein Zweifel sein, daß Rafael im „Parnaß" den Trionfo d'Amore von Petrarca, und in der „Schule von Athen" den Trionfo della Fama desselben Dichters vor Augen hatte. Die ruhige symbolische Zusammenstellung der Santa conversazione liegt so unverbrüchlich im Wesen der monumentalen Kunst, daß nicht bloß Cornelius und Overbeck, sondern auch Paul Delaroche, der im besten Sinn des Worts durchaus Moderne, sie in ihren monumentalen Malereien aus tiefster Kunstüberzeugung beibehalten haben.

Hier bricht Grimm ab. Weitere Fürsprache für seine Ansicht wußte er nicht beizubringen. Aber wir unsererseits können nicht abbrechen, ohne noch auf die unverzeihliche Leichtfertigkeit hinzuweisen, mit welcher Grimm alle Thatsachen über Bord wirft, die seiner vorgefaßten Meinung und Paradoxiensucht erschwerend in den Weg treten.

Warum sagt denn Grimm so gar nichts von den vier allegorischen Figuren der Decke, die doch in der That die Ueberschriften, die Vignetten, die Themata sind, welche in den Wandgemälden vorgeführt und weiter ausgestaltet werden? Der Grund ist, daß bei der Deutung dieser Figuren kein Deuteln möglich ist. Das Bild über der Disputa, die Theologie, führt die Inschrift: „Divinarum rerum scientia.“ Das Bild über dem Parnaß, die Poesie, führt die Inschrift „Numine afflatur;“ das Bild über der Ertheilung der Pandekten und Dekretalen, das Recht, führt die Inschrift: „Jus suum unicuique tribuens“; die Inschrift des Bildes über der Schule von Athen lautet: „Causarum cognitio“. Paßt diese Inschrift besser für die Darstellung der Philosophie oder für die Predigt Pauli in Athen?

Und warum hat denn Grimm die Mühe gescheut, von seinem Standpunkt aus auf die Komposition selbst näher einzugehen, sowohl in ihrer Stellung zum gesammten Cyklus der in diesem Zimmer befindlichen Darstellungen, als auch in der Anordnung der einzelnen Figuren? Wäre die Ansicht Grimm's richtig, so würde man die Bewunderung für dieses Gemälde, welches bisher als eines der höchsten und vollendetsten Werke Rafael's galt, sehr beträchtlich herabstimmen müssen. Bisher bewunderte man den Tiefsinn des Künstlers, mit welchem er hier Religion, Philosophie, Poesie und Recht als die vier Grundpfeiler aller menschlichen Bildung und Sitte erfaßte; bisher bewunderte man den festen und einheitlichen Zusammenhang, mit welchem diese Darstellungen einander bedingten und sich gegenseitig erklärten. Mögen wir uns Vasari oder mögen wir uns Ghisi anschließen, an die Stelle des Tiefsinnes ist Unklarheit getreten, und die vielgerühmte Einheit ist gelockert, um nicht zu sagen, völlig durchbrochen. Bisher bewunderte man die zwingende Genialität, mit welcher Rafael in der „Schule von Athen“ durch die tief bedeutsame Charakterisirung Plato's und Aristoteles' und der zu ihnen gehörigen Philosophengruppen die tiefsten Gegensätze der griechischen, ja aller Philosophie zum bildnerischen Ausdruck zu bringen gewußt hatte. Tritt man der Erklärung Vasari's bei, so sinken Plato und Aristoteles, denen Rafael doch auch räumlich die herrschende Stellung angewiesen hat, zu unbedeutenden Nebenfiguren herab; tritt man der Erklärung Ghisi's bei, so begreift man nicht, wie derselbe Künstler, der wenige Jahre nachher in den Tapeten diesen Stoff so meisterlich behandelte, auf der Höhe seiner Kunst den anfängerhaften Mißgriff thun konnte, die Hauptgestalt des vermeintlichen Apostels Paulus so wenig hervorzuheben, daß eine andere Gestalt neben ihr als durchaus gleichberechtigt erscheint.

Wir glauben nicht, daß die Neuerung Grimm's viel Anhänger gewinnen wird. Was in seiner Abhandlung wahr ist, ist nicht neu; und was in ihr neu ist, ist nicht wahr.

Zur Geschichte der Architektur im neunzehnten Jahrhundert.

Von Carl v. Lützow.

(Fortsetzung.)

Unter denjenigen modernen Architekten der klassischen Richtung, welche die vorhin entwickelten Grundanschauungen mit Folgerichtigkeit auf alle Gebiete des heutigen Baulebens ausgedehnt haben, ist in erster Linie Leo v. Klenze zu nennen. Er steht in seiner Zeit des eklektischen Suchens und namentlich in dem durchaus prinziplosen Wirrwarr der Münchener Architektur wie ein wahrer Heros da und wird, je mehr wir uns von der falschen Romantik und sonstigen Vorurtheilen gegen die Bedeutung der Antike für die Gegenwart los zu machen im Stande sind, immer höher in der Werthschätzung steigen. Ich darf in dieser Beziehung auf eine jüngst veröffentlichte Charakteristik des Meisters verweisen*) und sehe mit Freuden, daß auch Lübke demselben in der 3. Auflage seines Buches eine viel eingehendere und vollere Würdigung hat angedeihen lassen als früher. Besonders zu betonen wäre dabei nur noch der Punkt gewesen, daß Klenze seinem Bildungsgange und seiner Geistesrichtung nach vorherrschend Römer war, während in Schinkel durchaus der Hellene vorwog. Wenn man erwägt, daß Letzterer uns entschieden als der freiere, originellere und beweglichere von beiden Künstlern erscheint, so wird man auch darin wieder einen Beweis gegen den immer noch weit verbreiteten Irrthum von dem streng formalistischen Wesen des hellenischen

*) Westermann's Monatshefte, 1865, Juni-Heft, S. 306 ff.

Styls und von der vermeintlichen größeren Beweglichkeit und Verwendbarkeit der römischen Bauweise anerkennen müssen. Lübke schreibt den glücklichen Wurf, den Klenze in der schönen, und im lautersten dorischen Style durchgeführten Ruhmeshalle zu München gethan, Schinkel'schen Einflüssen zu. Das wäre möglich. Es bestand, meines Wissens, ein ziemlich reger Briefwechsel zwischen den beiden Architekten, aus dessen sehr wünschenswerther Veröffentlichung wir vielleicht auch über diesen interessanten Punkt Aufschlüsse gewinnen könnten. Sicher ist jedoch andererseits auch, daß Klenze das bessere Verständniß der griechischen Formen, welches er in seinen reiferen Lebensjahren bekundet, hauptsächlich dem eigenen Studium der hellenischen Monumente zu danken hatte, zu welchem er eben erst verhältnißmäßig spät gelangte. Was im Besonderen die Ruhmeshalle betrifft, so will ich bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen zu bemerken, daß eine zierlich in Wachs ausgeführte kleine Skizze dieser Halle — ohne die Bavaria — sich unter den von L. v. Schwanthaler's Hand gefertigten plastischen Entwürfen befindet, welche in der Silberkammer der königlichen Residenz zu München aufbewahrt werden. So viel ich weiß, rühren alle jene Skizzen, ebenso wie die berühmten Entwürfe zum Homer und Hesiod in den Münchener vereinigten Sammlungen, aus L. v. Schwanthaler's frühester Jugendzeit her, und es könnte somit ganz wohl aus diesem kleinen Wachsmodell Klenze's Gedanke der bayerischen Ruhmeshalle hervorgegangen sein. Vielleicht gelingt es einem der Münchener Kunstforscher, die reizvollen Schwanthaler'schen Skizzen aus ihrer Vergessenheit hervorzuziehen und uns über den berührten Punkt aufzuklären.

Nachdem Lübke als einen anderen Künstler der klassischen Richtung Theodor Ottmer (1800—1843), den Erbauer der Berliner Singakademie und des kürzlich durch Brand zerstörten Schlosses zu Braunschweig angeführt hat, wendet er sich zu der Würdigung Semper's, „der sich in Reichthum und Fülle der Ideen und ächter Größe der Conceptionen als den einzigen unter den neueren deutschen Architekten erwiesen, der einem Schinkel an die Seite zu stellen ist". Es wäre vielleicht am Platz gewesen, wenn Lübke die Schmach für Deutschland, einen solchen Mann im Auslande seine Kraft in schriftstellerischer und pädagogischer Thätigkeit abnutzen sehen zu müssen, gebührend hervorgehoben hätte. Dabei würde sich zugleich Gelegenheit geboten haben, des oft genannten literarischen Hauptwerkes, welches die Frucht von Semper's unfreiwilliger Muße ist, des „Stil", in Kürze zu gedenken. Hoffen wir, daß es dem Künstler vergönnt sein werde, nach Vollendung dieser in vieler Hinsicht epochemachenden Schrift, deren letzten Theil wir mit Sehnsucht erwarten, zu einer seiner würdigen künstlerischen Thätigkeit nach Deutschland zurückzukehren! Die neueren Berichte aus München geben dieser Hoffnung in erfreulichster Weise Nahrung.

Hier, in der unter dem wohlmeinenden, aber auf's übelste berathenen König Maximilian II. so arg herabgekommenen bayerischen Hauptstadt, ist das Eingreifen eines bedeutenden, sich seiner Ziele bewußten Architekten für das Gesammtkunstleben wahrlich eine dringende Nothwendigkeit geworden. Das ernste Strafgericht, welches Lübke schon früher einmal an anderer Stelle über die bekannte Münchener Zukunftsarchitektur hat ergehen lassen, und auf das er in seinem Buche zurückweist, wird schwerlich in irgend einem wesentlichen Punkte zu erschüttern sein. Es gipfelt in folgendem „idealen Recept": „Nimm eine Dosis Spitzbogen auf gestelzten, beliebig zu verlängernden Pfeilern; kerbe in die Pfeilerecken etliche romanische Streckfäulchen, deren Kapitälen du nach Belieben fröhliches gothisches Laubwerk geben magst; schmücke die Arkadenbogen mit antiken Kassetten, deren Blumen aber, der mehreren Ergötzung wegen, in verschiedene architektonische Perioden hinüberschillern dürfen; verstreue dann rundbogige, flachbogige und gradsturzige Fenster in angenehmer Abwechslung über die Façade; theile selbige mit beliebigen mageren Gesimschen und Lisenchen, bald nach gothischer, bald nach romanischer oder auch antiker Weise; lasse italienischen Flachgiebel und nordischen Steilgiebel munter gegen spitzbogige Oeffnungen ankämpfen; kröne endlich das Ganze mit antiken Konsolen, gothischen Bogenfriesen und griechischen Karyatidenjungfrauen, mögen Letztere noch so heftig gegen die mittelalterliche Nachbarschaft sich sträuben; rühre endlich das Ganze in einen Brei von Stuck, Gyps, Zink und wo möglich Pappe, und du hast die wahrhaftige Architektur, wie sie unserer ästhetisch konfusen Zeit vollkommen entspricht".

Verglichen mit einer derartigen Anarchie, ist die freilich bescheidenere, aber innerlich gesunde Bauthätigkeit in den übrigen mittelstaatlichen Residenzen Deutschlands ein wahres Labsal für den denkenden Beobachter. In Karlsruhe und in anderen badischen Städten wirkte der feinsinnige Eisenlohr für eine den Aufgaben der Zeit geistvoll angepaßte Wiederaufnahme des romanischen Styles, während Hübsch, der hochverdiente Forscher auf dem Gebiete der altchristlichen Architektur, aus dieser

auch die Motive zur Neugestaltung unserer heutigen Bauweise schöpfen wollte. In Hannover, wo man früher ebenfalls vorwiegend romanischen Tendenzen, im Sinne der Gärtner'schen Schule, huldigte, greift gegenwärtig „unter dem Vorgang des talentvollen Haase" die Gothik Platz. Aehnliche bedenkliche Tendenzen, fügen wir hinzu, scheinen sich auch in Dresden zu regen. Dagegen wird die Bauthätigkeit Stuttgart's, als auf klassischer Grundlage sicher und stetig fortschreitend, von Lübke mit vollem Recht gepriesen. Hier erwuchs die Kunst in Wahrheit naturgemäß aus dem Boden des Volks; die monumentalen Bauten Stuttgarts tragen deßhalb einen so durchaus heimischen, den Verhältnissen angemessenen, keineswegs dürftigen, aber auch nicht übertrieben opulenten Charakter, und die wachsende Bedeutung der schwäbischen Hauptstadt für das Verkehrs- und Geistesleben des südwestlichen Deutschlands läßt erwarten, daß den gelungenen Anfängen eine nicht minder glückliche Zukunft folgen werde. Den Vortritt haben hier v. Zanth, Leins und Egle genommen; unter den jüngeren Kräften sind namentlich Bäumer und Wagner in d. Bl. bereits wiederholt mit Ehren genannt. Auch Schwerin wird von Lübke kurz berührt. Dort führte der hochbegabte Demmler „in den heiteren Formen der französischen Frührenaissance", namentlich mit Benutzung der Schloßbauten von Chambord, Chenonceaux u. a., das auf einer Insel malerisch gelegene neue Residenzschloß und einige andere, minder bedeutende Werke auf, zu denen übrigens das von Lübke mitgenannte Rathhaus nur als Restaurationsbau der Façade zu rechnen ist. Daß die Zusätze, welche der nach Demmler's Entlassung nach Schwerin berufene Stüler zu dem Schloßbau hinzugefügt hat, in manchen Punkten eine wahre Verballhornung desselben sind, verdient ausdrücklich hervorgehoben zu werden.

Die moderne Bauentwickelung in den beiden deutschen Großstädten, Wien und Berlin, wollen wir uns für den Schluß dieser Betrachtungen aufsparen.

(Schluß folgt)

Die Ausstellung in Preßburg.

H. Zur Feier der Versammlung der Naturforscher, Aerzte, Archäologen u. s. w., welche in den letzten Tagen des August in Preßburg stattfand, war vom 27. des genannten Monats bis zum 10. September hieselbst eine Industrie- Kunst- und archäologische Ausstellung eröffnet, über welche wohl ein, wenn auch nachträglicher, Bericht in d. Bl. am Platze sein dürfte. Wie der Palast, in welchem die Ausstellung sich befand, der der ausgestorbenen Familie Grasalkovics, mehr durch Größe und Raumverschwendung als durch eigentlichen Kunstsinn in der Ausführung imponirt, so trat freilich auch in der Ausstellung das eigentliche Kunstinteresse hinter der an 3000 Nummern betragenden Zahl der Gegenstände zurück. Bedeutend aber ward, trotz dieses Mangels, das Dargebotene wieder durch die Größe des Raumes und der Zeit, welchen die ausgestellten Gegenstände angehörten, indem sie sich von der ältesten sogenannten Steinepoche bis in die Gegenwart, und von China bis Mexiko erstreckten.

Das Feld der Industrie war, der allgemeinen Geringfügigkeit der ungarischen Industrie entsprechend, nicht weit gedehnt, besonders da die entfernteren Etablissements und Fabriken sich nur ausnahmsweise betheiligten. Unter die Ausnahmen sind von bekannteren zu zählen die Gátscher Tuch- und die Herender Porzellan-Fabrik, letztere besonders berühmt durch ihre täuschende Nachahmung älterer und neuerer chinesischer Porzellan-Erzeugnisse. Auffallend war eine große Menge kunstvoller Tischlerwaare, die von großer Geschicklichkeit der Anfertiger zeugte; zu bedauern aber ist, daß die Tischler nicht nach besseren Zeichnungen arbeiteten, was ihre Mühe nicht vermehrt, ihre Werke aber bedeutend geschmackvoller gemacht hätte. Fleiß, Ausdauer und Geschicklichkeit sind überall ersichtlich, aber ebenso fehlt überall der Charakter in der Form und die Eleganz in der Ausführung; es mangelt an Studium und an Kenntniß sowohl der alten als der besten neuen Formerzeugnisse. Die originelle ungarische Nationaltracht war wenig vertreten, da Preßburg in Sprache und Sitte Deutschösterreich näher steht, als irgend eine andere Stadt des Landes; dafür kam eine hier seit lange einheimische Industrie, die Fabrikation musikalischer Instrumente, vor. Von der Fabrikation sämmtlicher zum Tabakrauchen gehörigen Requisiten, welche früher in Preßburg stark betrieben wurde, hat sich blos die solcher Gegenstände erhalten, welche von der Drechslerkunst besorgt werden. Die Stadt hat zahlreiche Leimfabriken, deren eine sehr schön gereinigte Knochen zum Behufe der Verfertigung von Klaviertasten und anderer Knochenschnitzwerke ausgestellt hatte. Viel Lob verdienen die verschiedenen Ziegelgattungen der Reidner'schen Hütten; andere Thonerzeugnisse, vom Ziegel und der Kanalröhre bis zum zierlichen Mosaikpflaster, hatte Jarsch, der einzige ausländische Aussteller, geliefert. Große und kleine

Flaschen, gefüllt mit den besten Weinen der hierin so reichen Umgegend Preßburgs, bildeten zahlreiche Glaspyramiden.

Scharfe und tüchtig illuminirte Photographien hatte Eduard Kozics, Photograph in Preßburg, geliefert.

Aus der Industrie-Ausstellung trat man in den großen Saal, in welchem sich eine höchst geschmackvolle Zusammenstellung von Waffen aller Arten, Epochen und Völker befand. Quer durch den Saal war das Bild Piloty's: „Nero auf der Brandstätte Roms," gestellt, kolossaler noch in den Dimensionen als in der Auffassung. Daneben sah man eine aus Korkholz mit unsäglicher Mühe und Zeitaufwand geschnitzte gothische Kirche, welche uns bedauern ließ, daß des Verfertigers unverkennbare Geschicklichkeit nicht eine zweckmäßigere und mehr künstlerische Richtung erhalten. Der Mangel einer gründlichen Schulbildung hat in Ungarn bis in die neueste Zeit Veranlassung zur Wiederholung von Erfindungen anderswo längst in Gang gebrachter Erzeugnisse und vollkommen begründeter Ansichten gegeben, während bei uns mancher Wissenszweig noch immer nicht auf jene Stufe gehoben wurde, auf welcher er im Auslande steht. Ein Autodidakt der erwähnten Art ist nun auch der Anfertiger dieser vom großen Publikum so sehr bewunderten Korkholz-Gothik. Weit interessanter als diese war ein präzis gefertigtes Modell des Vajda-Hunyader Schlosses in Siebenbürgen, im Verhältnisse von $^3/_4$ Zoll zu einer Klafter.

Der auf den großen folgende kleinere Saal enthielt in malerischer Unordnung 160 ältere und neuere Oelgemälde, Miniaturen, Pastellbilder u. s. w., worunter vor Allem ein vortrefflicher „Christus am Kreuze" aus der Niederländer Schule, eine gelungene alte Uebersetzung in Farbe des Dürer'schen, den heil. Hubertus auf der Jagd vorstellenden, Kupferstiches ansprach; weniger gelungen ist eine ähnliche Uebersetzung eines Holzschnittes aus der „großen Passion" Dürer's; nimmt man noch einen Terburg, ein altes schadhaftes Porträt der Katharine von Medicis und zwei Wouverman's hinzu, so ist so ziemlich Alles genannt, was von älteren Bildern der Beachtung werth war.

Es folgten zwei Säle, die man als eines der reichsten Curiositäten-Cabinete betrachten konnte, da sich hier die mannigfachsten Erzeugnisse aus aller Herren Ländern, von der sogenannten Renaissance angefangen bis auf unsere Zeit, in beinahe unabsehbarer Reihe aneinander drängten. Als ob aber auch dies noch nicht genügte, fanden sich hier eine Masse moderner Nachahmungen älterer Werke und alten Styles, die mit mehr oder weniger Geschick angefertigt, die Ordner selbst in Verlegenheit setzten, da ihr wahres Zeitalter im Katalog nicht angegeben werden konnte. Unter den Eigenthümern sah man hier, wie im Waffensaale, besonders die hohe ungarische Aristokratie figuriren. Hier haben wir ein Zeugniß ihres Geschmackes und ihres Verständnisses, welches wohl zu beachten ist. Zopf und Perrücke im Kunstgeräth, Rokoko, wie es uns in neuester Zeit von Paris aus vorgeschrieben, und wie es aus den alten Rumpelkammern wieder hervorgesucht wird, wo es, verdrängt durch das abgeblaßte Römische und Römelnde, lange unbeachtet moderte, war hauptsächlich vertreten. Die Hauptrollen spielten hiebei Stockuhren und Dosen, die eben erst jener Zeit ihre Entstehung verdanken, und hier in zahllos variirenden Formen, Stoffen und Anfertigungsarten vorkamen. An sie schlossen sich sodann chinesische Lackwaaren, Kästchen und Porzellangefäße, eingelegte Meubles, endlich eine ziemliche Menge von aus Stroh gefertigten Bildern. Im zweiten Saale verdienten besondere Aufmerksamkeit mehrere Werke von Messerschmidt, der durch seine Charakterköpfe im vorigen Jahrhundert bekannt ward. Da er ein geborner Preßburger war, so war es erklärlich, daß man hier eine ganze Suite seiner Kunsterzeugnisse antraf. Außer Büsten fanden sich auch Statuetten von ihm, die uns in Messerschmidt einen Schüler oder Gesinnungsgenossen Rafael Donner's kennen lehrten. Diese Raritäten führte der Katalog in 411 Nummern unter der Rubrik „Plastik, Porzellan und diverse Kunstgegenstände" auf; nimmt man nun noch hinzu die unter dem Titel „Waffen, Rüstungen, und photographische Gegenstände" angeführten 265 Gegenstände, und bemerkt man, daß mehrere derselben unter einer einzigen Nummer verschiedene, einmal sogar nicht weniger als 80 Gegenstände zusammenfassen, so wird man sich billig über eine Fülle wundern, wie sie wohl selten in derartigen temporären Ausstellungen zusammengebracht werden dürfte.

Die letzte Abtheilung war die der archäologischen Gegenstände. In der Anordnung und Katalogisirung derselben trat uns als wissenschaftliches Prinzip das chronologische entgegen. Diese Sektion allein hatte über neunhundert Nummern; sie begann im ersten Zimmer mit den Gegenständen der neuesten Zweige des archäologischen Studiums, den sogenannten celtischen. Wir sahen hier das „Steinalter" in den mannigfachsten Formen von Steingeräthen und barbarisch verzierten Thongefäßen vertreten, bei vielen den Fundort angeführt, bei mehreren

diesen Fundort abgebildet, und die Gesammtmasse in Lage und Stellung, in denen sie entdeckt wurde, gruppirt, was eben den wissenschaftlichen Werth des Gesammelten ausmacht. Im zweiten Zimmer folgte sodann eine, wenn auch nicht vollständige, doch ziemlich zahlreiche Vertretung des ägyptischen Pantheons, und zwar aus allen drei Ordnungen der Götter, meist in Bronzefiguren, worunter mehrere von namhaftem Kunstwerth. An diese schlossen sich die Gegenstände eines Grabes, entdeckt am 22. April l. J. in nächster Nähe jenes Grabes, das im J. 1790 einige der werthvollsten Gegenstände des k. k. Münz- und Antikenkabinets lieferte. Von hier schritt man zu einer auffallenden Fülle von Gegenständen des „Bronze- und Eisenalters," und mit diesen parallel zu Geräthen und Gefäßen, wie letztere theils durch die Römer selbst im alten Pannonien, theils durch die ansässigen Einwohner unter dem Einfluße römischer Kunst- und Gewerbsthätigkeit verfertigt wurden. Unter den Bronzegeräthen kamen einige mit ganz eigenthümlichen, anderswo ganz unbekannten Formen vor, so mehrere Aexte, Spiralen, zwei Halskrägen, die lange für Bronzekronen galten u. m. dgl. Vor Allem wichtig aber sind mehrere Meißel, die mit ihren Seiten noch aneinanderhingen. Sie stammen von einem Fundorte, der sich sowohl durch diese als durch andere Gegenstände als einstmalige Bronzegießerei charakterisirt, und so die Frage: ob derlei Bronzegeräthe auch in barbarischen Ländern gefertigt wurden, für Pannonien unbestreitbar bejaht. Sehr interessant ist an einem anderen Geräthe das Nebeneinandervorkommen von Bronze- und Eisenmaterial, weil hiedurch der stufenweise Uebergang des einen Alters in das andere illustrirt wird. An Thongefäßen von größerer Dimension, an sogenannten etrurischen Vasen, war die Sammlung nicht reich; dafür kamen aber sehr mannigfache Formen in den kleineren Thongeräthen zur Anschauung, z. B. von der nicht gar häufigen Schlauchgestalt, des Askion. Wenig zahlreich waren auch antike Bronzefiguren, unter den wenigen aber befand sich eine sehr vorzügliche griechische Dioskurenstatuette von 7" 5''' Höhe, eine Kybele aus der letzten römischen Kunstepoche, von 4" 8''' Höhe, und ein reizend verzierter Henkel eines griechischen Bronzefäßes, endlich das Fragment eines sehr tüchtig modellirten Fußes, welcher in der Umgebung von Enek gefunden wurde.

Das dritte Zimmer war der christlichen Kunst gewidmet. Die Reihe der Werke begann mit den Miniaturen von zwei byzantinischen Evangeliarien, deren eines, dem Preßburger evangelischen Lyceum gehörig, im Jahre 1066 geschrieben wurde, das andere, wenig jüngere, ist Eigenthum der Pester Universitäts-Bibliothek. Es folgten mehrere Darstellungen des Erlösers am Kreuze und in Medaillons, meist mit Spuren ehemaliger Emaillirung; die älteren gehören noch dem XII., die meisten der romanischen Kunst des XIII. Jahrhunderts an; daneben standen einige Elfenbeinarbeiten des XIII. und XIV. Jahrhunderts, worauf eine ziemliche Menge von Hausgeräthe, meist in Eisen ausgeführt, folgte. Sehr interessant sind endlich mehrere Ziegeleifragmente aus den Ruinen der Pilischer Abtei, namentlich die Hinterfüße eines im Vierspann stehenden Greifes, welche in Schärfe und Feinheit der Ausführung den besten Metallarbeiten nicht nachstehen.

Von Kirchengeräthen fand sich gleichfalls eine große Anzahl; neben der bekannten prachtvollen 3' 6" hohen Monstranz der Preßburger Domkirche eine etwas zartere, aber nicht minder prächtige 3' 1" hohe, welche die Gemeinde von Jazéndorf aus der Verlassenschaft der aufgehobenen Clarisserinnen um 277 fl. 30 kr. ankaufte. Die anderen Monstranzen waren kleiner, die jüngste gehörte der Renaissancezeit an. Fünfzehn Kelche umstanden die Monstranzen, an deren einigen die Email- und Filigranarbeit bewundernswerth ist. Obschon der letzte kaum über das XV. Jahrhundert hinausreicht, und der jüngste bis in's XVIII. emporsteigt, schließen sie sich doch alle der alten Form an und beweisen hiedurch ein ausnahmsweises Festhalten der ungarischen Goldschmiede an den älteren Traditionen und Formen der Kirche. Weiter als Monstranzen und Kelche geht in der Zeit zurück eine aus einem Seehundsschädel gefertigte Lampe der Preßburger Domkirche, auf welcher wir d. J. 1349 eingravirt finden. Interessant sind noch einige Pluvial-Agraffen, zwei silberne Rauchfässer und drei Messingschüsseln.

Den kirchlichen Geräthen reihte sich eine Anzahl gewöhnlicher Hausgeräthe an, unter denen prachtvolle Pokale, Becher u. dgl. vorkamen. Der Styl der Renaissance war durch mehrere kleine Bronzefigürchen, Majolikageschirre, getriebene Eisen- und geschnitzte Elfenbeinkästchen vertreten, endlich durch eine Anzahl von Steingut- und Glasgefäßen, die bis in's XVIII. Jahrhundert reichen, und sowohl durch ihre Aneinanderreihung als auch durch vergleichweisen Kunstwerth interessant sind.

Die Bibliothek der Domkirche hatte mehrere Antiphonale geliefert, theilweise mit tüchtigen Miniaturinitialen aus dem XV. Jahrhundert, theilweise mit alten Einbänden versehen. Einzelne Codices und Druckwerke aus späterer Zeit vervollständigten die Sammlung.

Kleine Chronik.

Gustave Doré wird nächstens die gesammte Weltliteratur in seiner Weise illustrirt haben. Nachdem er Dante, Cervantes und Shakespeare — von Weiterem abgesehen — hinter sich hat, soll jetzt nächstens eine Prachtbibel mit mehreren hundert Zeichnungen von Doré und Gioconelli zum Preise von 200 Franken an die Oeffentlichkeit treten. Bei dieser Art von Produktion — wofür man vielleicht besser Konsumtion sagen könnte — fällt uns die Erzählung eines berühmten deutschen Künstlers ein, dem ein Verleger das Ansinnen stellte, ihm hundert Bibelbilder zu malen. „Sei'ns so gut, erwiderte der Künstler, und essen's mir erst nach einander hundert Beefsteaks; nachher mal' ich Ihnen die Bilder".

Die Handzeichnungen aus dem Leben David's, welche Gustav König in München, der bekannte Luthermaler, für den verstorbenen König von Preußen ausgeführt hat, sind kürzlich durch Hans Hanfstängl in Dresden photographisch vervielfältigt worden. Die dargestellten Momente sind: 1. das Titelblatt mit der prophetischen Vision, 2. David's Salbung, 3. der Sieg über Goliath, 4. Saul's Haß und Jonathan's Liebe, 5. David's Bedrängniß, 6. Saul's Untergang, 7. David's Königthum, 8. David's Verheißung, 9. David's Fall und Buße, 10. David's Wiederaufrichtung, 11. David's Uebermuth und Strafe, 12. David's Tod.

Der Kölner Dom wird nun im Quer- und Langhaus auch statuarische Zierden erhalten. Der Fürst von Hohenzollern-Sigmaringen hat drei Standbilder, die kölnische Familie v. Geyr deren eines gestiftet. Es sollen sich nämlich die vier Evangelisten an die Apostelstatuen des Chores anschließen und so die Reihe der noch fehlenden 36 Bildsäulen eröffnen. Die Ausführung dieser über 6 Fuß hohen Statuen hat der kölnische Bildhauer Fuchs übernommen.

Lokales.

F. H. Künstlerhaus. Im Sommer dieses Jahres wurde von der Wiener Kunstgenossenschaft der Beschluß gefaßt, zur Vermeidung aller unnöthigen Kosten die Grundsteinlegung des Künstlerhauses nicht festlich zu begehen. Bekanntlich hat aber diese Feierlichkeit dennoch stattgefunden. Aus Gründen, die wir nicht näher beleuchten wollen, wurde dieselbe gegen eine Minorität des Komité's durchgesetzt, und dadurch Hr. Laufberger, der den gefaßten Beschluß geachtet wissen wollte, zum Austritte genöthigt. In der letzten Monatsversammlung der Kunstgenossenschaft trat nun gegen diesen Vorgang eine scharfe Opposition hervor. Die HH. Selleny und Friedländer gingen dem Komité mit harten Worten zu Leibe, und ließen die Rechtfertigung desselben, die in einer sehr gewaltsamen Interpretation des gefaßten Beschlußes bestand, nicht gelten. Mühsam gelangte man zu einer Beschwichtigung der stark erhitzten Gemüther, und stellte den gestörten Frieden wieder her. In dieser Versammlung wurde auch die von dem Architekten Weber vorgeschlagene Abänderung der Façade des Künstlerhauses beschlossen.

F. H. Professor Radnitzky hat im Auftrage des Kaisers eine Eugen-Medaille geschnitten, welche am Enthüllungstage der Statue (18. d. M.) ausgegeben werden wird. Sie zeigt auf der Avers-Seite das Fernkorn'sche Reiterstandbild auf dem hohen Postament. Möglich, daß für das Erscheinen des ganzen Postamentes auf dieser Medaille ein zwingender Grund vorhanden war, so daß sich der Künstler demselben beugen mußte. Sonst wüßten wir nicht, warum auf diese Nebensache überhaupt ein Gewicht gelegt wurde. Die Reiterfigur allein hätte den Raum der Medaille nach Höhe und Breite gleichmäßig ausgefüllt, und wäre bei der Sorgfalt, mit der Radnitzky zu arbeiten pflegt, ihrer Wirkung sicher gewesen. So aber macht sich der unbedeutende Sockel übermäßig breit, und gestattet dem Bilde, der Reiterfigur selbst, nur den allerbescheidensten Raum. Diese Seite führt die Rundschrift: „Dem weisen Rathgeber dreier Kaiser, dem ruhmreichen Sieger über Oesterreichs Feinde Kaiser Franz Josef 1865". Auf der entgegengesetzten sind in großer Schrift die Worte zu lesen: „Prinz Eugen der edle Ritter". Diese Seite enthält das nach den besten überlieferten Porträts gearbeitete Brustbild des Siegers bei Zenta, Höchstädt und Turin. Die Medaille wird in Gold, Silber und Metall ausgeprägt, und gelangt am 18. zur Vertheilung. Wie verlautet, wird diese Denkmünze auch an das Publikum um den Herstellungspreis vergeben werden.

F. H. Professor Rösner's Ernennung zum Oberbaurathe hat allgemeine Sensation erregt. Man sagt übrigens, daß die Jägerzeiler Pfarrkirche, das Spital und die Kapelle im Arsenat sowie auch der Entwurf für das Musikvereinsgebäude nicht unter diejenigen Verdienste des genannten Künstlers zu zählen sind, auf welche sich die Ernennung stützt. Vielmehr soll hiezu die von Rösner erbaute und, wie man hört, ungemein gelungene romanische Kirche zu Karolinenthal bei Prag an entscheidender Stelle den Anlaß geboten haben.

Das „Donauweibchen" von Hans Gasser, eine 6 Fuß 6 Zoll hohe Statue aus weißem italienischen Marmor, wurde vorige Woche, nach zweijähriger Kerkerhaft in den Material-Depots der Roßau, als Brunnenzier im Stadtpark aufgestellt. Der von dem Architekten und Gemeinderath Neumann entworfene Sockel ist, abgesehen von seinem nicht eben klassischen Styl, soviel zu hoch ausgefallen, daß es auf dem kleinen Plätzchen gar keine Stelle gibt, wo man das Werk einigermaßen günstig übersehen kann. Den besten Anblick bietet der etwas entferntere Platz gegen die Karolinenbrücke zu und von hier aus präsentirt sich die Gestalt auch nicht unvortheilhaft. Dagegen zeigen die sämmtlichen übrigen Ansichten leider immer neue Unschönheiten in den Linien der Figur und eine sehr dürftige, reizlose Formbehandlung. Wir fürchten, daß der talentvolle Hans Gasser auf diesem Wege den Erwartungen, die man früher von ihm gehegt, mehr und mehr abschwächen wird.

Briefkasten der Redaktion: 7. — 13 Oktober: R. M. in München: Bereits beantwortet — C C in Dresden und W. in Regensburg: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 42. Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 21. Oktober 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl Mit Post Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1 1/4, 2 1/2, 5 fl — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Entwürfe zu den Fresken für das Redoutengebäude in Pest.

* Wie wir bereits angezeigt haben, sind gegenwärtig im österreichischen Museum sechs Kartons von den beiden ungarischen Künstlern Than und Lotz, zweien der begabtesten Schüler des verewigten Rahl, ausgestellt, welche dem Sagenkreise der Magyaren entnommen und für die Ausschmückung des Redoutengebäudes in Pest bestimmt sind.

Je seltener uns die Gelegenheit geboten wird, von dem Kunstleben der östlichen Reichshälfte Notiz zu nehmen, und je lockerer die Bande zu werden drohen, welche die Völker jenseits der Leitha mit dem geistigen und künstlerischen Leben der österreichischen Hauptstadt verknüpfen, um so bemerkenswerther muß uns eine künstlerische Leistung erscheinen, in welcher die Schule des großen Wiener Meisters in so fruchtbringender, für die Kunst in Ungarn wahrhaft epochemachender Weise weitergeführt und fortgebildet wird, wie es in den Werken der genannten Künstler der Fall ist. Verharren die Urheber der uns vorliegenden Entwürfe treu auf der hier eingeschlagenen Bahn, gelingt es ihnen, wie wir von Herzen wünschen, die entgegenstehenden Einflüsse der Zeit und des Modegeschmackes zu besiegen, so werden wir die Freude haben, die Traditionen des Dahingeschiedenen in den beiden wichtigsten Städten Oesterreichs von einer begabten jüngeren Generation kräftig gewahrt und eine monumentale Kunst größten Styles, wie Rahl sie gedacht und angebahnt, im weitesten Umkreise gedeihen zu sehen.

Ein genaueres Eingehen auf die Kompositionen an der Hand eines von den Künstlern selbst veröffentlichten Programmes wird als Beleg für dieses Urtheil willkommen sein.

Nach dem Plane des Architekten sollen das Treppenhaus, ein größerer und ein kleinerer Saal des Redoutengebäudes mit Wandmalereien geschmückt werden. Die beiden Künstler haben zunächst für das Treppenhaus eine Reihe von Entwürfen gemacht, da sie dieses für den Hauptschmuck des Ganzen erachteten. Auch meinten sie zu einer größeren, in sich zusammenhängenden Darstellung in den übrigen Räumen keine geeigneten Plätze finden zu können, da der Plafond des einen Saales blos für einzelne allegorische Figuren und der andere Saal nur für zwei umfangreichere Wandgemälde Raum bietet.

Das Treppenhaus ist ein Viereck, welches in der Mitte von der Haupttreppe durchschnitten wird. Dem Hinaufsteigenden gegenüber befindet sich eine Wand von ungefähr 32 Fuß Länge und 16 Fuß Höhe, und auf den beiden Seitenwänden zieht sich ein Fries hin, welcher in zwölf 3 Fuß hohe und 8—10 Fuß breite Felder zertheilt ist, so daß deren sechs auf jede Wand kommen. Unter diesen Friesen dehnt sich eine Säulenhalle aus, deren Hinterwände durch Nischen und runde Felder gegliedert werden.

Die Gegenstände zur malerischen Ausschmückung dieser verschiedenen Räumlichkeiten glaubten die Künstler nirgends anderswo als aus der Märchenwelt Ungarns schöpfen zu sollen. Und zwar wählten sie dazu die verschiedenen Traditionen und Momente des auf Tündér Ilona bezüglichen Sagenkreises. Allerdings hatte diese

Wahl ihre großen Schwierigkeiten, da sie Stoffe malerisch zu bewältigen oder vielmehr in die Malerei einzuführen zwang, welche der Kunst überhaupt bisher gänzlich fern gelegen hatten, für welche daher sowohl die einzelnen Charaktere als auch die Stylart im Ganzen erst geschaffen werden mußten. Aber diese Schwierigkeiten wurden andererseits durch bedeutende Vortheile wieder aufgewogen. Abgesehen davon, daß die künstlerische Gestaltung und gleichsam Fixirung der im Munde des Volkes lebenden Sagen für den schaffenden Künstler einen ganz besonderen Sporn und Reiz hat, enthält gerade der bezeichnete Sagenkreis eine Reihe der sinnigsten, Ernst und Heiterkeit anmuthig verbindenden Züge, welche zu der Bestimmung der dem geselligen Zusammensein gewidmeten Räumlichkeiten des Redoutengebäudes trefflich passen. Und vor Allem gewährte die volle Ursprünglichkeit und der innere poetische Reichthum dieser Märchenwelt den Künstlern die besten Motive zu einer cyklischen Behandlung des Stoffes in verschiedenen Einzelbildern von mannigfacher Größe und Gestalt, wie sie der geschilderte Raum erheischte.

Die bildliche Erzählung des Märchens entwickelt sich demnach in folgender Weise*): Rechts und links theilen sich die Friese, wie bemerkt, in je sechs oblonge Bilder mit kleineren Figuren. Die Bilder der rechten Seite sind: 1)* Tündér Ilona läßt in ihrem und ihrer Mädchen Beisein einen goldenen Apfelbaum im Garten des Königssohnes pflanzen. 2)* Feen, auf Schwänen reitend, entwenden den durch den Wind eingeschläferten Wächtern die goldenen Früchte des Baumes. 3)* Darum bewacht nun der Königssohn selbst den Apfelbaum seines Gartens, er schläft nicht ein, und als die Feen auf ihren Schwänen herbeigeflogen kommen, um das Obst zu stehlen, legt er seinen Bogen an, verliebt sich aber in demselben Augenblick in die den Diebstahl ausführende Frau, welche niemand Anderes ist als Tündér Ilona. 4)* Die Liebenden schlafen darauf unter dem Baume ein, und eine alte Hexe erblickt das goldene Haar Ilona's, schneidet einen Büschel davon ab und zeigt es den Eltern des Königssohnes. 5)* Tündér Ilona reitet auf ihrem Schwan davon in das Feenreich, trauernd um ihr goldenes Haar. 6) Der Königssohn aber nimmt Abschied von seinen Eltern und Brüdern und eilt Ilona nach, um sie im Feenreiche aufzusuchen. — Auf der linken Seite sollen dann die Abenteuer des Helden auf seiner Fahrt zur Darstellung kommen: 1) Er kommt zu einem Riesen und bittet ihn flehentlich, ihm den Ort des Feenreiches zu bezeichnen; der Riese versammelt seine Hexen und eine derselben gibt an, wo die schwarze Stadt und der wandelbare Garten der Zauberinnen liegen. 2) Auf seiner Wanderung dorthin begegnet der Königssohn sodann drei streitenden Riesen, die ihn auffordern, daß er ihren Streit schlichte, indem er entscheide, wem der von ihrem Vater hinterlassene Windmantel, dessen Schuhe und Geißel gehören sollen. Der Königssohn läßt sie auf drei Berge zulaufen und spricht demjenigen das Erbe zu, der am schnellsten zurückkehren werde. Indessen aber benützt er die Zeit ihres Wettlaufes, um sich des Zaubermantels zu bemächtigen und mit demselben zu entweichen. 3) So langt er an der Grenze des Feenlandes an und besiegt den dasselbe behütenden Drachen. 4) In dem wandelbaren Garten aber, den Tündér Ilona nur dreimal betreten darf, wird er durch eine Hexe mittelst eines Zaubertrankes eingeschläfert, so daß Ilona nicht ein Wort mit ihm zu wechseln vermag, sondern, während er fortschläft, Abschied von ihm nehmen muß. 5) Dann erwacht der Held und will sich, von Verzweiflung erfaßt, in sein Schwert stürzen; aber ein Feenmädchen bringt plötzlich das Flügelpferd, welches ihn durch die Lüfte zu Ilona trägt. 6) Endlich folgt die Wiedervereinigung und die Hochzeit der Liebenden. — Auf der großen Wandfläche, der Haupttreppe gegenüber, ist sodann der Moment, wo der von der Liebe geführte Held nach so vielen Widerwärtigkeiten von den Feenmädchen empfangen wird, noch in besonderer Darstellung * vorgeführt. Wir sehen hier die mit dem Königssohn herbeischwebenden Feen, seine Waffen tragend, von dem Genius der Liebe geleitet; betroffen hält der Königssohn das mächtige Flügelpferd zurück, da sein Blick auf die in Schönheit strahlende, unter dem goldenen Apfelbaum sitzende Ilona fällt, welche ihre Dienerinnen ankleiden, ihr das goldene Haar kämmend, während auf silbernen Saiten der Junker Wind spielt, ihre Gespielinnen dazu den Reigen tanzen und die geflügelten Feenkinder die goldenen Aepfel vom Boden auflesen. Im Hintergrunde rechts bemerkt man den mit einem Kuppeldach gedeckten, von Cypressen umgebenen Feenpalast, zu dem eine von Drachen behütete Marmortreppe emporführt. Links im Vordergrunde schrecken die im krystallhellen Bache sich badenden Najaden vor dem fremden Gaste zurück und tauchen unter in der siebenfarbigen Quelle.

Auch für die Nischen hinter den Säulen und für die beiden Hauptsäulen des Gebäudes haben Than und Lotz Projekte gemacht. In dem größeren Saal und in den Nischen gedenken sie einzelne allegorische Gestalten,

*) Die sechs im österreichischen Museum gegenwärtig ausgestellten Entwürfe sind im Folgenden mit einem * bezeichnet.

Musik, Poesie, Tanz, Liebe und sonstige, mit dem Wesen und der Bestimmung des Gebäudes harmonirende Personifikationen anzubringen. Für den kleineren Saal haben sie zwei größere Gemälde, „die Hochzeit des Mathias" und das von Priscus geschilderte „Gastmahl des Attila" in Aussicht genommen und auch dazu bereits Entwürfe gemacht. — Alle diese Gemälde sollen auf Goldgrund ausgeführt werden. Die Figuren der Friesbilder erhalten 3 Fuß, die des Hauptbildes im Treppenraum 8 Fuß Höhe.

Wenn wir die Entwürfe, soweit sie uns vorliegen, schließlich einer kritischen Würdigung unterziehen sollen, so ist vor allen Dingen der bereits oben erwähnte Vorzug nicht genug zu betonen, daß die Kompositionen in wahrhaft monumentaler Weise den Anforderungen des großen Styles der Kunst entsprechen. Dies ist um so höher anzuschlagen, als der eigenthümlich märchenhafte, von der Kunst, wie gesagt, bisher noch unberührte Stoff die Künstler leicht auf den Abweg jenes unklaren Experimentirens, jener Mischung von genrehaften und historischen, allegorisirenden und mythischen Elementen, jener kleinen, zersplitterten, übergeistreichen Manier hätte führen können, auf welchem so viele mißrathene Schöpfungen der monumentalen Malerei entstanden sind. Than und Lotz haben in der Schule Rahl's und ohne Zweifel auch durch eindringendes Studium der italienischen Meister die hohe Einfachheit, Klarheit und Würde der Darstellung sich angeeignet, welche die erste Bedingung des monumentalen Styles ist. Sie stellen die Vorgänge mit den wenigstmöglichen Mitteln dar, wissen den Anforderungen einer entsprechenden Raumausfüllung trefflich zu genügen und bewähren auch in der Zeichnung und Modellirung ihrer Gestalten das richtige Gefühl für Maß und Styl. Besonders reizvoll und schön komponirt sind die kleineren Bilder des Frieses, z. B. die Pflanzung des goldenen Apfelbaums, die schlafenden Wächter, der verfehlte Bogenschuß des Königssohnes, u. A., während sich in der großen Komposition für die Mittelwand noch eine gewisse Unklarheit in der Gruppirung und eine gewisse Ueberfülle geltend macht, deren die Künstler jedoch bei weiterer Durchbildung der Komposition Herr werden dürften.

Wir können uns nicht versagen, hier einen von der „N. Fr. Pr." mitgetheilten Brief Rahl's anzufügen, welcher abgesehen von dem schönen Zeugniß für die hohe Gesinnung des Meisters den beiden Schülern des Verewigten, der bekanntlich ein sehr strenger Kritiker war, das beste Lob spendet, das sie sich wünschen können. Das Schreiben ist an den Architekten Fessel in Pest gerichtet und lautet folgendermaßen:

„Wien, am 28. April 1863. In Erwiderung Ihres geehrten Schreibens kann ich Ihnen vorerst nur meine große Freude darüber aussprechen, daß Sie die Architektur wieder mit den anderen Künsten zu vereinigen bestrebt sind, weil nur aus dieser Vereinigung eine wahre und künstlerische Wirkung hervorgehen kann, und weil auch nur dadurch für die wahre und hohe Kunst etwas geleistet wird. Es freut mich doppelt, daß man den Aufschwung der Kunst in Ungarn zu hoffen berechtigt ist, und daß dieser mit einem so schönen und glücklichen Beispiele eröffnet wird, sowohl in Bezug auf die dabei zu verwendenden Künstler, als auch auf die glücklich gewählten Stoffe, welche der idealen Auffassung hinreichende Freiheit gewähren. Was den Kostenpunkt anbelangt, so ist er so billig als möglich, wenn das Werk mit Studium und Fleiß ausgeführt werden soll, welches doch bei einem Werke, das Pest für Jahrhunderte zu schmücken berufen ist, nicht umgangen werden darf.

Ich bin überzeugt, daß ein derartiges Werk nicht nur auf Pest und Ungarn, sondern auch in weiteren Kreisen anregend wirken und der Stadt zum Ruhme gereichen wird, da man doch stets den Grad der Bildung eines Volkes nach nichts Anderem so gut messen kann, als nach den öffentlichen Werken, die es hervorbringt, und da Griechenland und Italien vor Allem noch heute den ersten Rang in der Geschichte der Menschheit einnehmen, nachdem ihre Macht, Unabhängigkeit und politische Größe längst untergegangen sind. Ja, die bloßen Reste und Erinnerungen sind die wirksamsten Mittel zu ihrer Wiedergeburt. So hängt Verehrung und Begeisterung der ganzen Civilisation an dem Wirken der Künste.

Ich glaube, daß Sie unter allen Künstlern Ungarns keine finden konnten, welche durch ihre künstlerische Bildung, wie durch ihr Talent diese Aufgabe so gut zu lösen im Stande wären, wie die Herren Than und Lotz, welche unter mehr als 80 Schülern, die ich hatte, stets durch ihre Gaben, ihre Begeisterung für das Wahre und ihre unermüdliche Thätigkeit hervorgeleuchtet haben. Die Kompositionen, welche ich in Photographien gesehen habe, haben mich in dieser Ansicht nur noch mehr bestärkt, und ich glaube, es wird unter die schönsten Blätter Ihres Lorbeers das zählen, was Ihnen aus der Wahl dieser Künstler erwächst.

Indem ich Ihnen von ganzem Herzen wünsche, daß die Sache recht bald in's Leben treten möge, habe ich die Ehre, mich zu zeichnen

Ihr ergebener

Karl Rahl, k. k. Professor."

Wir brauchen kaum hinzuzufügen, wie sehr auch uns dieser letztere Wunsch am Herzen liegt. Sollte eine Unterstützung des Unternehmens von Staatswegen erforderlich sein, so könnten die dazu verfügbaren Mittel sicher nicht besser angewendet werden, als zur Vollendung dieser Werke.

Ueber die Wachsmalerei der Alten.

Von F. W. Unger.

Von Zeit zu Zeit tauchen immer wieder Versuche auf, die antike Wachsmalerei oder Enkaustik von neuem zu entdecken, und man geht dabei gewöhnlich von der Voraussetzung aus, daß auf diesem Wege eine Technik von besonders hohem Werthe aufgefunden werden könne. Bekanntlich ist es bisher vergeblich gewesen, an den erhaltenen Denkmälern des Alterthums sichere Spuren der Wachsmalerei aufzusuchen, und Wiegmann gelangte deßhalb in seiner Schrift über die Malerei der Alten (Göttingen 1836) zu der Ansicht, daß es wohl mit ihrer Anwendung, abgesehen von dem bloßen Anstrich der Schiffe, nicht weit her gewesen sein möge. Dennoch werden bei byzantinischen Schriftstellern noch in späten Jahrhunderten „wachsflüssige Tafeln" (σανίδες κηροχυται) als etwas Gewöhnliches erwähnt, so daß sich an einer fortgesetzten Anwendung der Wachsmalerei bei Bildtafeln bis in die spätesten Zeiten des byzantinischen Kaiserthums gar nicht zweifeln läßt. Ja, das von Didron in französischer, und von Schäfer in deutscher Sprache bekannt gemachte Handbuch der Malerei, dessen sich die Mönche der Klöster auf dem Athos noch heute bedienen, enthält ein Recept zur Wachsmalerei, welches empfohlen wird, wenn die Bilder glänzend gemacht werden sollen. Das Bindemittel für die Farben besteht hienach aus einer Mischung von Wachs, Leim und einem Stoffe, den der französische Uebersetzer „eau forte", der deutsche „Lauge" nennt, die zu gleichen Theilen zusammengeschmolzen werden. Das Gemälde soll, wenn es fertig ist, noch geglättet oder polirt werden.

Ich habe nun ein paar echt byzantinische Gemälde wiederholt vor Augen gehabt, deren sorgfältige Betrachtung mich überzeugt hat, daß sie wirklich Wachsgemälde sind. Das eine ist ein auf Holz gemalter „Tod der Maria," mit griechischer Aufschrift und sehr ähnlich einer ruthenischen Darstellung desselben Gegenstandes, die sich bei Agincourt, histoire de l'art, peinture, tab. 83 abgebildet findet, wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert, die anderen sind vier Pergamentblätter mit den Evangelisten, in einem Evangelien-Codex, den Damian Sinopeus zu Anfang des vorigen Jahrhunderts aus Griechenland mitgebracht hat, und der im 11. Jahrhundert geschrieben zu sein scheint. Der „Tod der Maria" befindet sich in der Göttinger Gemälde-Sammlung der Universität, der Evangelien-Codex, auch sonst unter dem Namen des Gehlen'schen Codex bekannt, in der Handschriften-Sammlung der dortigen Universitäts-Bibliothek. Eine chemische Prüfung war natürlich nicht zulässig. Aber auch ohne eine solche kann man doch auf die ganz eigenthümliche Behandlung dieser Bilder ziemlich sichere Schlüsse gründen.

Zunächst sind dieselben auf einen äußerst dünnen Gypsgrund gemalt, der mit Gold überzogen ist. Auf der Holztafel breitet sich der Goldgrund auch unter der Farbe aus, wie man an einzelnen verletzten Stellen deutlich sieht. Auf den Pergamentblättern dagegen scheint das letztere nicht der Fall zu sein. Sodann ist die Farbe außerordentlich dünn und gleichmäßig aufgetragen, und nirgends bemerkt man, daß der Maler durch Vertreibung der Farben eine Schattirung, Abstufung der Töne und Uebergänge von einer Farbe in die andere versucht hat. Licht und Schatten sind vielmehr ebenso dünn und mit scharf begränzten Rändern aufgesetzt. Dabei hat man sich einer ganz eigenthümlichen Oekonomie bedient. Bei den Evangelisten ist eine sehr auffallende Behandlung der Gewänder zur Anwendung gebracht. Hier sind nämlich zunächst offenbar die ganzen Gewänder mit der hellsten Tinte gemalt; dann ist eine Mitteltinte in breiten, scharf begränzten Flächen aufgesetzt, und zuletzt sind die Schatten hineingezeichnet. Im Ganzen hat man jedoch verstanden, in dieser unvollkommenen Weise einen ziemlich guten Effekt hervorzubringen. Bei den kleinen Köpfen, Händen und Füßen ist die scharfe Begränzung der Tinten weniger auffallend. Das Kolorit der Köpfe ist sogar recht frisch, etwas roth mit grünlichen Schatten. Auf der Tafel mit dem Tode der Maria ist die Behandlung anders. Die Figuren sind größer, und das Kolorit schon etwas der braunen Farbe späterer byzantinischer Bilder aus der Periode des sinkenden byzantinischen Reichs genähert. Bei den Gewändern ist hier viel durch aufgesetzte Vergoldung erreicht. Im Uebrigen aber hat man die Lichter in weißlichen Schraffirungen aufgesetzt. Es ist dies die sogenannte maniera tratteggiata und die einzelnen tratto oder Linien sind feine Pinselstriche, die, in der Mitte breiter, nach beiden Enden spitz auslaufen. Die Ränder dieser Pinselstriche sind abermals scharf begränzt.

Es ergibt sich hieraus deutlich, daß es dem Maler sowohl bei den Miniaturen, als bei der Holztafel nicht möglich war, die Farbe zu vertreiben, da er sich einer künstlichen Oekonomie bedienen mußte, um die Wirkung der Schattirung oder Modellirung zu erreichen oder vielmehr zu ersetzen. Er hatte also eine Farbe, welche nicht flüssig genug war und zu schnell im Pinsel

erstarrte, als daß er mehr hätte thun können, als sie einfach hinzusetzen und unverarbeitet stehen zu lassen. Dieser Umstand scheint mir ein sicherer Beweis dafür zu sein, daß seine Farbe Wachsfarbe war, und daß namentlich der „Tod der Maria" eine jener wachsflüssigen Tafeln ist, von denen die byzantinischen Schriftsteller sprechen.

Diese beiden Manieren der geglätteten Wachsmalerei gehören aber erst der späteren Zeit an, da man begann, mehr Gewicht auf zierliche Ausführung und künstliche Technik als auf innere Gediegenheit zu legen. Die Miniaturen der älteren griechischen Manuskripte bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts sind in einer sehr abweichenden Weise behandelt. Sie haben in hohem Grade das Ansehen von Oelskizzen, sowohl durch die Kraft der Farbe, als auch durch den pastosen Auftrag. Die Farbe liegt dick auf und ist deshalb häufig abgesprungen. Man sieht deutlich die Pinselstriche, und nicht selten haben die durch den Zug des Pinsels entstandenen Streifen einen Wachsglanz. Ich glaube daher, daß auch diese älteren Miniaturen mit Wachsfarbe gemalt, aber nicht geglättet sind. Am deutlichsten ist dies an den Miniaturen der beiden berühmten Manuskripte der Wiener Hofbibliothek, dem Dioscorides aus dem Anfange des 6. Jahrhunderts und dem ungefähr gleichzeitigen Fragment der Genesis; dann an der sehr verdorbenen und schlechten Miniatur der von dem griechischen Mönche Okyris Serbandos um 540 in Monte Amiato bei Siena geschriebenen lateinischen Bibel in der laurentianischen Bibliothek zu Florenz; ferner an der im 9. Jahrhundert geschriebenen Topographie des Kosmos in der vatikanischen Bibliothek zu Rom (Cod. gr. 699), endlich an dem in jeder Beziehung äußerst merkwürdigen Psalterium der kaiserlichen Bibliothek zu Paris (Cod. gr. 139), das dem 10. oder 11. Jahrhundert angehört. Hier ist denn allerdings nichts von der maniera tratteggiata wahrzunehmen. Ob man indeß nicht doch schon früher bei größeren und sorgfältiger ausgeführten Arbeiten das Glätten der Wachsfarbe angewandt habe, muß dahin gestellt bleiben.

Uebrigens hat man sich auch anderer Methoden als der Wachsmalerei bedient. Die Bibliothek des Vatikans besitzt aus der durch Tilly entführten Bibliotheca Palatina eine Pergamentrolle mit zusammenhängenden Darstellungen zur Geschichte des Josua, welche wegen der großen Schönheit und der ganz antiken Auffassungsweise stets bewundert worden ist. Diese ist offenbar nicht mit Wachsfarbe gemalt, denn die Farben sind sehr verblichen, was bei keiner der mit Wachs gemalten Miniaturen der Fall ist, ja sie sind zum Theil ganz vergangen und von einer ungeschickten Hand wieder aufgefrischt.

Man hat keine Ursache, den Verlust der Enkaustik zu beklagen. Die von Giotto ausgebildete Temperamalerei war eine bequemere und bessere Technik, und die Oelmalerei übertraf sie beide. Der Erfinder der letztern hat vermuthlich die byzantinische Wachsmalerei gekannt. Jedenfalls hat ein Zusammenhang zwischen der altniederländischen Schule und den Byzantinern bestanden, denn das Kolorit der besten byzantinischen Miniaturen aus dem 11. Jahrhundert hat auffallend viel Verwandtes mit dem jener Niederländer, und man begegnet in diesen Manuskripten zuweilen Köpfen, die man an jeder anderen Stelle für treffliche Werke der van Eyck's oder ihrer Nachfolger ansprechen würde.

Von einer Erneuerung der antiken Wachsmalerei wird man schwerlich erheblichen Gewinn für die Malerkunst erwarten dürfen, wenn auch durch manche neuere Versuche mit der Anwendung des Wachses, die sich aber jedenfalls von der alten Wachsmalerei wesentlich unterscheiden, für gewisse Zwecke eine erwünschte Dauerhaftigkeit gewonnen sein mag.

Dresdener Kunstbericht.

Von **Carl Clauß.**

Aus den Bildhauer-Ateliers. — Neues von Schnorr, Peschel, Ehrhardt und J. Scholz. — Oeffentliche Kunstpflege. — Restaurationen.

Seit meinem letzten Bericht über die Thätigkeit in den Dresdener Künstler-Werkstätten ist wieder Manches entstanden oder im Entstehen begriffen, von dem hier Akt zu nehmen als Pflicht erscheint.

Als eines der hervorragendsten Werke, das gegenwärtig seiner Vollendung naht, ist zunächst Hähnel's „Schwarzenberg-Monument" für Wien zu nennen. Hähnel hat bekanntlich zu seiner Darstellung den bedeutungsvollen Moment gewählt, welchen auch Peter Krafft in seinem durch Nachbildungen vielfach verbreiteten Gemälde der Leipziger Schlacht zeigt, den Moment, wo Fürst Schwarzenberg entblößten Hauptes sich den drei Monarchen naht. Dieses Motiv ist von Hähnel klar und schön durchgeführt worden. Der feierliche Moment klingt in der edel ruhigen, siegessicheren Haltung des Fürsten wieder, in der ausdrucksvollen Bewegung,

mit welcher er den Degen in die Scheide stößt. Das individuell Eigenthümliche ist, soweit es die eben nicht plastisch günstige Persönlichkeit gestattete, lebenswahr wiedergegeben und zugleich dabei die zweifache Thätigkeit Schwarzenberg's, als Feldherr und Diplomat, fein betont. Das wohlgestaltete Roß, das, ebenso wie die übrigen Theile des Werkes, bei aller Detailirung auf die Wirkung in die Ferne gut berechnet ist, geht im ruhigen Schritt. Bei dem warmen Hauche des Lebens ist das Ganze, in seiner feinen Stylisirung und plastischen Geschlossenheit, von echt monumentaler Wirkung. Und meisterhaft scheint Hähnel die schwierige Aufgabe einer Reiterstatue und die Schwierigkeiten des besonderen Falls gelöst zu haben.

Eine Lieblingsaufgabe Hähnel's, deren Lösung ihn unabläßig neben seinen größeren monumentalen Aufträgen beschäftigt, ist die Darstellung Rafael's. Alle Lieblingskinder sind — nach einem Ausspruch Goethe's — Schmerzenskinder; mit einem nicht genug sich thuenden Eifer sehen wir Hähnel seit Jahren bemüht, dieses mit Vorliebe ergriffene Motiv weiter durchzubilden. Nachdem er bereits eine durch Nachbildungen und durch die große Münchener-Ausstellung im J. 1858 bekannt gewordene Statue des Urbinaten geschaffen *), hat der Künstler diesen Vorwurf noch vielfach behandelt. Neuerdings in einer charakter- und schönheitsvollen Büste, die eine seltene Durchgeistigung der Form zeigt und den besten in neuerer Zeit gearbeiteten Büsten beizuzählen ist. — Noch sahen wir in Hähnel's Atelier die Skizze zu einer Gruppe: „Kain und Abel auf dem Schooße Eva's". Dieselbe ist frisch und lebendig, in großen, schönen Formen vollkommen im plastischen Geiste gedacht und läßt nur bedauern, daß der Meister neuerdings, neben seinen monumentalen Arbeiten, seltener Zeit und Gelegenheit findet, nach einer derartigen idealen Richtung hin thätig zu sein.

Johannes Schilling, dem die plastische Ausschmückung der Terrassentreppe anvertraut ist, hat gegenwärtig die zweite der zu diesem Zwecke bestimmten vier Gruppen der „Tageszeiten" und zwar den „Abend" im Modell beendet. Die erste Gruppe der „Nacht" ist überall, wo sie bis jetzt ausgestellt gewesen, sehr beifällig aufgenommen worden **); die gegenwärtig beendete Gruppe ist nicht minder gelungen. Dieselbe ist innerhalb der plastischen Stylgesetze mit einem seltenen Schönheitssinn und mit dem lebendigsten Formgefühl konzipirt und durchgeführt. Korrespondirend mit der Gruppe der „Nacht", über die wir ihrerzeit ausführlich in diesem Blatte berichtet haben, ist der „Abend" angeordnet. Wie dort, sind es auch hier drei Figuren, welche die Gruppe bilden; während dort jedoch eine Frauen- und zwei Knabengestalten, sehen wir hier zwei Mädchen- und eine Mannesgestalt zur Gruppe geeint. Im kräftigen Mannesalter, behaglich ausruhend von des Tages Mühe, ist der „Abend" dargestellt. Freundliche Milde, ruhige, selige Befriedigung, wie sie das Bewußtsein redlich vollbrachten Tagewerks gibt, lachen und leuchten aus dem edlen Antlitz. Einen Labetrunk zum Munde führend, ruht sein Auge wohlgefällig auf der zu seinen Füßen sitzenden, die Laute spielenden Mädchengestalt, während eine zweite derartige Gestalt, mit einem Tambourin in der Hand, auf der anderen Seite der männlichen Hauptfigur lehnt. Dem Arme des „Abends" sich leise entwindend, schreitet diese zweite Mädchengestalt leicht zum Tanze aus. Reizend sind in den beiden Mädchen die geistigen Genüsse, welche der Abend im Gefolge hat, Musik und Tanz, versinnbildlicht. Das Ganze baut sich organisch schön zur Gruppe auf. Sparsam nur hat sich der Künstler symbolischer Hilfen bedient, vielmehr vorgezogen, durch Bewegung und Ausdruck seine Figuren zu charakterisiren. Dieselben lassen ihre Bezüge deutlich erkennen, sagen so, ohne die erwähnten Nothbehelfe, was sie sagen sollen, und rufen die Empfindung eines zu veredeltem Lebensgenuß einladenden schönen Sommerabends in uns wach. Durch die Frische der Auffassung und Darstellung, durch die treffliche, gleichmäßige Durchbildung der Form, die feine Empfindung in den Bewegungen, welche die ganze Wärme und freie Zufälligkeit der Natur zeigen, durch den Geist der Reinheit und Anmuth endlich, welcher in dem Werke athmet und den Beschauer gefangen nimmt, ist der Allegorie das Erkältende, Unplastische genommen, welches in der Regel diesem von der Abstraktion geborenen Gedankenwesen anklebt.

Auch das „Luther-Denkmal" für Worms, welches Donndorf und Kietz ausführen, wird rüstig gefördert. Kietz arbeitet gegenwärtig an der vierten Eckstatue, am „Melanchthon"; während Donndorf in den letzten Wochen den „Petrus Waldus", die vierte sitzende Eckfigur am Hauptpostamt, vollendet hat. Ebenso sind die drei allegorischen Städtefiguren: „Speyer", „Augsburg" und „Magdeburg" seit einiger Zeit angefangen und demnächst werden die vier Reliefs in Angriff genommen.

*) Einen Abguß derselben besitzt die Gypssammlung der hiesigen Akademie. A. d. R.

**) Wie wir bereits gemeldet, findet sich ein Gypsabguß derselben im österreichischen Museum. A. d. R.

Schwenk's „Gellertstatue" für Hainichen, des Dichters Geburtsort, ist bereits in Lauchhammer gegossen und ciselirt und soll Ende Oktober aufgestellt und feierlich enthüllt werden. Eine zweite Arbeit des genannten Künstlers, eine Brunnenstatue, den Kurfürsten Johann Georg I. darstellend, ist kürzlich in Bautzen zur Aufstellung gelangt. Beide Arbeiten sind auf Rechnung des Fonds für Kunstzwecke ausgeführt worden.

Ein Blick auf das Gebiet der Malerei zeigt uns Schnorr v. Carolsfeld immer noch als einen der rührigsten unsrer Künstler. Von schweren Schicksalschlägen in dem letzten Jahre getroffen, sucht er Trost und Ruhe in der Arbeit. Gegenwärtig ist der Meister mit Zeichnungen zum Nibelungenlied beschäftigt. Schnorr hat in früher Jugend schon das der künstlerischen Gestaltung entgegenkommende Element dieser Stoffquelle erkannt und sein Künstlerruhm ist gewissermaßen an seinen Nibelungendarstellungen groß gewachsen; jetzt, nachdem er sein Bibelwerk vollendet, kehrt er zu der Arbeit seiner Jugendjahre zurück, um den Stoffkreis jenes Heldenliedes zu einem ähnlichen Abschluß zu bringen, wie seine Bilder zur Bibel. Die Zeichnungen sind für die Cotta'sche Verlagshandlung bestimmt, welche gegenwärtig eine neue Ausgabe des im Jahre 1842 in ihrem Verlag erschienenen, von Schnorr und Neureuther illustrirten Nibelungenliedes veranstaltet. Neureuther ist von der Neubearbeitung des Liedes zurückgetreten und die neue Ausgabe wird somit allein mit Schnorr'schen Kompositionen geschmückt erscheinen.

Die Verwaltung des Fonds für öffentliche Kunstzwecke, das Ministerium des Innern, hat in kurzer Zeit zahlreichen Kirchen des Landes zu einem Altarschmuck verholfen und es somit dem religiösen Fach nicht an Aufmunterung fehlen lassen. Doch sind bis jetzt nur zwei Gemälde zu nennen, welche die Durchschnittsproduktion auf diesem Gebiete überragen und neben der Frömmigkeit auch der Aesthetik gerecht werden. Es sind dies zwei Gemälde der Professoren C. Peschel und A. Ehrhardt. Das Werk des Ersteren, für die in gothischem Styl neuerbaute Kirche in Staucha, besteht aus einem Mittel- und zugleich Hauptbilde, zwei Flügelbildern und einem Predellenbilde. Das Mittel- und Hauptbild zeigt in einer figurenreichen Komposition Christus am Kreuz. Die Flügelbilder behandeln in gläubiger, würdiger Poesie die Geburt Christi und das Wunder der Auferstehung; während die Predella die Einsetzung des Abendmahls enthält. Durchgehends zeigt das Werk das hingebendste Streben, die warm und tief empfundenen Motive möglichst individuell auszugestalten. Und diese Selbständigkeit und Wahrheit des Gefühls, verbunden mit einem feinen Sinn für Anmuth der Form und des Ausdrucks, wirkt wohlthuend auf Aug' und Gemüth. Fällt das Streben Peschel's mit der Behandlungsweise der Künstler des 15. Jahrhunderts zusammen, so liegt das zweite Gemälde, von Ehrhardt, mehr nach der Seite des Eklekticismus hin. Dasselbe ist für die Kirche zu Krostwitz in der Lausitz bestimmt und stellt die Himmelfahrt Christi dar. Beide Bilder haben nicht nur in hiesigen Künstlerkreisen, sondern auch auswärts, wie in Gent, wo dieselben ausgestellt waren, nach einer hieher gerichteten Zuschrift der königl. belgischen Gesellschaft für Beförderung der Künste, gerechten Beifall gefunden.

Noch ist ein größeres Gemälde von Julius Scholz zu erwähnen, welches letzterer im Auftrage des schlesischen Kunstvereins ausgeführt hat. Das Gemälde hat die Begeisterung des Jahres 1813 zum Vorwurf, wie sich dieselbe nach dem Aufrufe des Königs Friedrich Wilhelm III. in dem Zusammenströmen der Freiwilligen in Breslau kundgab. Auf einem Platze vor der Stadt, die im Hintergrund mit ihren wohlbekannten Thürmen aufsteigt, sehen wir in dem Bilde Männer und Jünglinge kampfslustig versammelt und zum Theil bereits ausgerüstet, im Begriff in's Feld zu rücken. Steffens, Arndt, Lützow, Körner unter ihnen. Die von opferfreudiger Vaterlandsliebe durchglühte Stimmung wird durch das Erscheinen des Königs erhöht, welcher zu Roß, umgeben von Blücher, Scharnhorst, Gneisenau und Hippel, in der Mitte der Versammlung erscheint. Die Aufgabe war besonders für Scholz, dessen Begabung ihn mehr nach einer realistischen Darstellungsweise hinweist, schwierig, indem kein bestimmtes, lebendig faßbares Motiv, sondern ein solches von mehr abstrakter Natur vorlag. Bei dem zurückhaltenden Wesen Friedrich Wilhelm's III. in jenen Breslauer Tagen, den Kundgebungen der Volksbegeisterung gegenüber, ließ sich kein konkreter bedeutungsvoller Moment auffinden, in welchem die Gestalt des Königs mit den sich bildenden Freischaaren in Berührung gekommen. Dennoch sollte der König auf dem Bilde erscheinen. Es blieb in der Aufgabe somit ein symbolisches Element und es ist dem Künstler nicht gelungen, letzteres in freier schöpferischer Kraft durch eine ideale Behandlung zu überwinden. Kühn hätte er die Gestalt des Königs als Hauptträger der dem Bilde zu Grunde liegenden Idee mehr in den Mittelpunkt der Darstellung rücken müssen. Andererseits waren dem Künstler durch die Bedingung der Auftraggeber die Hände

gebunden, daß sein Gemälde gewissermaßen ein Pendant zu Camphausen's „Rheinübergang bei Caub“ bilden sollte, wodurch er in der Auffassung mehr auf das sittenbildliche Geschichtsbild hingewiesen wurde. Das Vermischen reiner und sittenbildlicher Geschichtsauffassung, wie das Nebeneinander des geschichtlich Wirklichen und Symbolischen, lockert den einheitlichen Zusammenhang und wirkt erkältend. Davon abgesehen ist die Ausführung des Bildes eine vorzügliche, und in der lebendigen Charakteristik einzelner Gestalten und Gruppen, in der meisterlichen Farbenbehandlung erkennt man den Maler des „Banketts der Wallenstein'schen Generale“ wieder, welches Bild dem begabten Künstler schnell zu wohlverdientem Rufe verholfen hat.

Sachsen ist reich an alten Holzschnitzwerken, besonders an Sarkophagen und Altarschreinen aus dem 15. und vom Anfange des 16. Jahrhunderts. In den Skulpturen wie in den Gemälden der letztgenannten Schreine kreuzen sich die Einflüsse der bedeutendsten deutschen Schulen, deren namhaftesten Künstlern man oft selbst begegnet. Leider fehlt es diesem reichen Material gegenüber an einer sichtenden Kritik; in der Regel schiebt man hier ohne Unterschied alles dem Wohlgemuth und seiner Schule in die Schuhe, nur Schorn und Waagen haben bis jetzt einige Hinweisungen gegeben. In der letzten Zeit ist wiederum ein derartiger Schrein durch unsern König aus dem Dunkel einer abgelegenen Dorfkirche (Niebra) gezogen worden. Das Werk, in welchem sich die farbige und vergoldete Holzschnitzerei und Tafelmalerei zu einem schönem Ganzen verschmilzt, wird von einer phantastisch aufblühenden gothischen Ornamentik umrankt. Die Tafelmalerei deutet auf die flandrische Schule, weniger klar tritt der Styl in den Skulpturen hervor. Der Schrein, welcher gegenwärtig hier restaurirt wird, trägt die Jahreszahl 1428. Ein zweiter derartiger, ebenfalls recht interessanter Schrein mit dem Gepräge der Wohlgemuth'schen Schule kam kürzlich hier in einer Auktion vor und ist in den Besitz des Prinzen Georg, des Kurators der hiesigen Kunstakademie übergegangen.

Noch beschäftigen die Restaurationen verschiedener Bauwerke das Interesse der hiesigen Kunstfreunde. Zunächst ist die Wiederherstellung der Albrechtsburg in Meißen, einer der schönsten gothischen Schloßbauten Deutschlands, in Angriff genommen worden. Mit Befriedigung wird man bereits in weiteren Kreisen vernommen haben, daß dieses treffliche Denkmal seiner unwürdigen Bestimmung als Porzellanfabrik, welche den Bau traurig entstellt und ruinirt hat, entrissen worden ist. Die Großartigkeit der Anlage ist jedoch erhalten und bereits gelangten auch, nach Beseitigung der Einbauten und Verkleisterungen, die prachtvollen Säle mit ihren kunstreichen Wölbungen in Fachwerk wieder zu ihrer alten Wirkung. Zugleich mit dem Schloß wird der daranstoßende Dom aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts restaurirt. Derselbe ist durch seine edel einfachen Verhältnisse ein hervorragender Bau und insbesondere Sachsens bestes Werk im gothischen Baustyl. Die Ausführung der Restauration des Domes ist Prof. Arnold und die des Schlosses Oberlandbaumeister Hähnel übertragen worden. Noch hat man für gut befunden, mit der Oberleitung des Unternehmens den Oberbaurath Prof. Fr. Schmidt in Wien zu betrauen, was die Gewähr gibt, daß die Restaurationsarbeiten mit wünschenswerther Pietät und Einsicht ausgeführt werden. In Dresden endlich ist man an die Restauration der Sophienkirche gegangen. Dieselbe gehört zu den wenigen mittelalterlichen und zwar gothischen Bauresten, welche Dresden noch besitzt, und ist innerhalb dieses Styls in ihrer Eigenthümlichkeit als zweischiffige Kirche nicht ohne kunstgeschichtliches Interesse. Seit Jahren wünschte man daher, das was ein früheres Jahrhundert durch Anbauten ästhetisch an der Kirche gesündigt hatte, durch eine Restauration wieder gut zu machen; andere wollten dagegen die Kirche weggerissen und eine neue gebaut haben. In diesem Widerstreit der Meinungen ist man in letzter Zeit erst zu einem Entschluß gekommen. Nach dem zur Ausführung gelangten Projekte Arnold's bleibt der alte Baukörper erhalten und neben Beseitigung der späteren Ein- und Anbauten wird in der Hauptsache nur am unausgebauten westlichen Giebel ein Portalbau mit zwei Thürmen vorgelegt.

Lokales.

Die Enthüllung des Eugen-Monuments am 18. bildet das künstlerische Ereigniß dieser Woche. Wir kommen auf die neue statuarische Zierde Wiens in der nächsten Nummer zurück.

Briefkasten der Redaktion: 14. — 20. Oktober: A. in Leipzig: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Anzeiger der Recensionen über bildende Kunst.

Zu Nr. 42. Wien. **Erscheint gratis.** 21. Oktober. 1865.
Insertionsgab. für die 3-gesp. Zeile 5 kr. 1 Ngr., die 2-gesp. 10 kr. 2 Ngr., ganzsp. 15 kr. = 3 Ngr. (excl. Stempel)
Beilagegebühr fl. 3 2 Thlr. (excl. Stempel).

Notizen.

Die Versteigerung des Böhm'schen Nachlasses wird, wie man hört, noch im Laufe dieses Jahres in Wien stattfinden. Der genaue Zeitpunkt der Auktion ist jedoch bisher noch nicht bestimmt.

In der Kunsthandlung von P. Kaeser (früher Stammler und Karlstein, Wien, Bognergasse 2), welche namentlich mit Novitäten des französischen Kunstmarktes reich versehen ist, liegen u. A. jetzt die trefflichen Photographien des Hrn. Marville, Photographen des Louvre, nach den Meisterwerken der Pariser, Turiner, Mailänder u. a. Galerien auf. Es befinden sich darunter die schönsten Blätter der Handzeichnungensammlungen des Louvre und des Turiner Museums und eine Anzahl plastischer Werke, z. B. die schönen Reliefgestalten von der „Fontaine des Innocents" zu Paris, dem Hauptwerke Jean Goujon's und mehrere Originalphotographien nach Gemälden Rafael's u. A.

Die Transparentgemälde der Dresdener Sängerfesthalle werden von Meinhold und Söhnen in Dresden in einer auf 8 Lieferungen zu je 6 Blättern berechneten Holzschnittausgabe publizirt. Dem Schlußheft soll ein erläuternder Text nebst Titel und Register beigegeben werden. Das Inhaltsverzeichniß lautet: „Die Kunst" (von L. Gey), „Germania" (von Sachße, gemalt von Ritscher und Sachße), „Austria" (von Gerlach), „Borussia", „Guelphia", „Suevia", „Bavaria", „Saxonia", „Donau", „Elbe", „Rhein", „Alsatia", „Silesia", „Franconia", „Oder", „Neckar", „Helvetia", „Thuringia", „Holsatia", „Weser", (sämmtlich von Gey, gemalt von demselben, von Gerlach, Stichart und Daimling), „Sage" (von Schnorr v. Carolsfeld, gemalt von tom Dieck), „Heldenlied" (von Kirchbach), „Walther von der Vogelweide" (von Sachße), „Liebeslied" (von Kirchbach), „Märchen" (von Schnorr v. Carolsfeld, gemalt von tom Dieck) „Geschichte" (von tom Dieck), „Volkslied" (von Kirchbach), „Legende", „Vokalmusik" (beide von tom Dieck), „Instrumentalmusik" (von Kirchbach, gemalt von Reinhold), „Mozart", „Beethoven" (beide von Sachße), „Mendelssohn", „Weber" „Uhland" und „Körner" (sämmtlich von Ritscher), die zwei äußeren Lünetten (von Kirchbach und tom Dieck), außerdem die Apollo-Quadriga von Broßmann und die Festkarten nach den Originalzeichnungen von Ludwig Richter und Sachße. Preis jeder Lieferung ¼ Thlr. (— 43 kr.) Die erste ist erschienen. Photographische Kopien der Holzschnitte in Visitkartenformat kosten das Stück 3 Silbergroschen (= 17 kr.) Außerdem wird noch eine Prachtausgabe in Farbendruck, die Lieferung zu 20 Sgr. (fl. 1.14 kr.) vorbereitet und auf dieselbe Subskription angenommen.

Die Berliner Kunst-Akademie veranstaltet gegenwärtig zum Gedächtniß ihres langjährigen Mitgliedes, des verstorbenen Professors v. Kloeber, eine Ausstellung von dessen hinterlassenen Werken. Die königliche Porzellan-Manufaktur hat dazu die zahlreichen Kartons und Entwürfe hergegeben, welche derselbe in früherer Zeit, als Leiter der Kunstabtheilung der Porzellan-Manufaktur, geliefert hat, und die das Talent des Verstorbenen in Erinnerung zurückrufen. Aus den königlichen Schlössern sind diejenigen Staffelei-Bilder bewilligt worden, die im Laufe der Zeit von dem Künstler acquirirt worden sind.

Der neugegründete steirische Kunstverein in Graz gewinnt immer mehr an Ausbreitung und hat schon 1200 Antheilscheine abgesetzt. Ende dieses Monats findet die zweite Ausstellung des Vereines statt. Die drei Prämienbilder, von denen jeder Besitzer eines Antheilscheines einen Abdruck erhält, sind: „Der Urwald auf Ceylon" von Königsbrunn, „Die Sommerfreude" von Folz, und „Der Leichnam Christi von den Seinen betrauert" von Rottenmund. Zunächst beabsichtigt der Verein zwar nur, den Sinn für bildende Kunst in Steiermark zu wecken, doch hofft er später seine Wirksamkeit auf ganz Oesterreich ausdehnen zu können.

Die internationale Ausstellung in Oporto ist am 18. September feierlich eröffnet worden. In der Industrie-Abtheilung soll namentlich England, in den bildenden Künsten Italien glänzend vertreten sein.

Eingegangene Neuigkeiten.

Baumeister, A. Dr., Kulturbilder aus Griechenlands Religion und Kunst. Populäre Vorträge. Mit sieben Abbildungen. Mainz, C. G. Kunze. 1865. 8. 1 Thlr. 12 Ngr. fl. 2.38 kr. ö. W.

Boetticher, Karl, Athenischer Festkalender in Bildern. Bildtafel aus dem 22. Bande des „Philologus", nebst Uebersicht des daselbst erklärten Inhaltes der Darstellungen. Göttingen, Dieterich. 1865. Quer-8. 16 Ngr. 91 kr. ö. W.

Jahn, Otto, Ueber bemalte Vasen mit Goldschmuck. Festgruß an Eduard Gerhard. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1865. 4. 1 Thlr. 10 Ngr. fl. 2.27 kr.

Michaelis, Adolph, Thamyris und Sappho auf einem Vasenbilde. Mit einer Tafel. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1865. 4. 20 Ngr. fl. 1.14 kr. ö. W.

Otte, Heinrich. Geschichte der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Mit zahlreichen Holzschnitten und anderen Abbildungen. Dritte Lieferung. Leipzig, T. O. Weigel. 1865. Gr. 8. 1 Thlr. 15 Ngr. fl. 2.55 kr. ö. W.

Schack, Adolph Friedrich v., Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. Berlin, W. Hertz. Zwei Bände. 8. 3 Thlr. fl. 5 ö. W.

Schmidt, Professor Dr. Karl, Die Anthropologie. Die Wissenschaft vom Menschen in ihrer geschichtlichen Entwicklung und auf ihrem gegenwärtigen Standpunkte. Den Bildnern der deutschen Nation gewidmet. Zweiter Theil. Zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage der „Anthropologischen Briefe." Mit Holzschnitten aus A. Gaber's Atelier in Dresden und colorirten Lithographien. Dresden, Louis Ehlermann. 1865. 8.

Daly. César, Les Théâtres de la Place du Chatelet. 1. Livr. Paris, Morel. 1865. Fol. 7 Frcs.

Dartein. F. de, ingénieur des ponts et chaussées, Étude sur L'Architecture Lombarde et sur les origines de L'Architecture Romano-Byzantine. Livr. 1.—5. Paris, Dunod 4. et Fol.

Berjeau. J. Ph. Catalogue illustré des livres xylographiques. London, Stewart. 1865. 8.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

№ 43. Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 28. Oktober 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Junkherren zu Prag.

Von **Bernhard Grueber.**

In dem jüngst erschienenen Heft (September-Oktober 1865) der von der k. k. Central-Commission herausgegebenen „Mittheilungen“ spricht der bekannte Kunstforscher J. Sighart seine Verwunderung darüber aus, daß keiner der österreichischen Archäologen sich bisher mit Untersuchungen über die aus Prag stammenden mittelalterlichen Baumeister, welche schon Mathäus Roritzer in seinem Fialenbüchlein nennt und die an den Domen zu Straßburg und Regensburg mitwirkten, beschäftigt habe. Daß dem nicht ganz so sei und daß man dem räthselhaften Auftreten der unter dem Namen „die Junkherren von Prag“ wirkenden Baumeister vielfache Aufmerksamkeit geschenkt, beweisen mancherlei Abhandlungen von Mikowec und Ambros, ebenso eine im „Egerer Anzeiger“ mitgetheilte Straßburger-Münstersage, in welcher der Ausbau des großen Thurmes den Brüdern Junker, Enkeln des in der Geschichte Eger's oft genannten Burggrafen Dietrich Junker von Oberkonreut zugeschrieben wird. Diese Familiensage, welche auch in Form einer Romanze veröffentlicht worden ist, fand um so mehr Glauben, als in Böhmen, soweit die Geschichte reicht, keine andere Familie Junker vorkommt, als eben die altadelige, aus Eger stammende.

Aus verschiedenen, zum Theil inneren Gründen konnte ich indessen dieser Sage keinen rechten Glauben schenken; denn es schien mir allzu unwahrscheinlich, daß drei Söhne eines alten und berühmten Adelsgeschlechtes sollten zu gleicher Zeit als Steinmetzmeister gearbeitet haben. Dann stellte sich bei näherem Eingehen als ziemlich sicher heraus, daß der Name „die Junkherren“ kein Familienname sei, sondern eine von jenen willkürlichen Bezeichnungen, wie sie in den Bauhütten üblich waren; ein Umstand, welchen Hr. Sighart ebenfalls anerkennt. Endlich besitzt die Familie der Freiherrn von Junker ein sehr reichhaltiges, weit in das dreizehnte Jahrhundert hinaufreichendes Archiv, in welchem sich aber keine Andeutung über die gleichnamigen Künstler findet.

Es werden von diesen Baumeistern, oder wie sie sich damals nannten, Steinmetzen drei genannt, nämlich Jan oder Janec, Peter und Wenzel, und ihr Wirkungskreis fällt in das erste Viertel des vierzehnten Jahrhunderts; im Jahre 1404 arbeiten sie in Straßburg, etwas später trifft man an verschiedenen Orten Spuren ihrer Thätigkeit, doch nirgends finden sich Anhaltspunkte, welche über ihre Schule und ihr Herkommen nähere Aufschlüsse geben. Neben dem Zeugnisse Roritzer's, daß er das Meiste, was er wisse, den Junkherren aus Prag verdanke, haben sich mehrere Pergamentrisse erhalten, von denen die in der Erlanger Bibliothek befindlichen laut einer darauf angebrachten Inschrift von den genannten Künstlern herrühren, und die neben einer hohen Meisterschaft im Technischen auch jene Hinneigung zu Künsteleien erkennen lassen, worin sich das fünfzehnte Jahrhundert so sehr gefallen hat.

Da nun in Prag, aller angewandten Mühe ungeachtet, bisher keine Nachrichten über die in Rede stehende Künstlergruppe aufgefunden werden konnten und der Ableitung von der Egerer Familie neben den angegebenen noch mancherlei andere triftige Bedenken im Wege stehen, ergab sich fast von selbst, daß diese Junkherren unter anderem Namen zu suchen seien.

Den Dombau zu Prag leitete von 1356 bis gegen 1400 der vielgenannte Meister Peter aus Schwäbisch-Gmünd, der den Beinamen Arler (Parler) führte und der bei Uebernahme des Baues erst drei und zwanzig Jahre alt war. Peter, der wie die meisten Künstler jener Zeit keinen Familiennamen hatte, war hochangesehen in Prag und verheiratete sich daselbst mit Agnes von Bur aus adeligem Stande, wie er selbst, da er im Hause der Mansionäre wohnte, vom Kaiser Karl IV. in den Adelstand erhoben worden zu sein scheint, auf alle Fälle aber als Adeliger betrachtet wurde. Peter Arler hatte vier Söhne, wie aus einem im Archiv des Prager Magistrats befindlichen Hradschiner Gerichtsbuche hervorgeht, sie hießen Peter, Paul, Niklas, Wenzel und Johann. Niklas trat in den geistlichen Stand, die anderen drei wählten den Beruf ihres Vaters und wurden Steinmetzen. Ueber ihr Wirken findet man in Prag keine weiteren Nachrichten, als daß die Familie wohlhabend war und mehrere Häuser besaß. Nun gerieth um's Jahr 1400 der Prager Dombau in's Stocken und es bereiteten sich unter der Regierung des Königs Wenzel IV. allerlei Verhältnisse vor, welche dem Kunstleben schon bald nach Karl des IV. Tode so hinderlich wurden, daß mehrere Künstler auswanderten. Es darf daher nicht Wunder nehmen, wenn sich die Söhne Arler's erst nach Straßburg wandten, um einen ihnen zusagenden Wirkungskreis zu finden; den Beinamen die Junkherren mag man ihnen wegen ihrer adeligen Geburt zugelegt haben, wie man noch heute in Prag alle Söhne höherer Beamtenfamilien auf diese Art zu bezeichnen pflegt. Bereits im Dezemberhefte 1861 den „Mittheilungen der k. k. Central-Kommission für Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale," Jahrg. 1861, S. 322 ff., habe ich die Ansicht ausgesprochen, daß die Junkherren von Prag keine anderen Meister sein dürften, als die Söhne Peter's und diese Ansicht wird mir durch die von Hrn. Sighart aufgefundenen Namen beinahe zur vollen Gewißheit, denn Janec oder Jan ist die böhmische Aussprache von Johann, und es sind also die Taufnamen der drei vorkommenden Junkherren und der Söhne Arler's dieselben. Dann stimmt die in den Entwürfen der Junkherren eingehaltene Kunstrichtung auf's genaueste mit Arler's Art und Weise überein; dessen Neigung zu künstlichen Gewölben und flamboyanten Maßwerken nicht allein am Prager Dome, sondern auch an der von ihm erbauten Kotiner Kirche und dem Kuppelbau des Karlshofes sich so deutlich ausspricht, daß man seine Schule leicht von anderen unterscheiden kann.

Sollte ich so glücklich sein, über die fragliche Künstlergruppe, welcher ich erst vor Kurzem in Eßlingen, Gmünd und Ulm nachgeforscht habe, noch Einiges aufzufinden, werde ich nicht verfehlen, sogleich darüber Bericht zu erstatten. *)

Gothisches aus Dresden **).

A. W—n. Gymnasien gothisch zu bauen, scheint augenblicklich Modesache zu werden. Wer, wie wir, überhaupt mit der Anwendung der Gothik in unserer Zeit und für unsere Bedürfnisse nicht einverstanden ist, wird sie für diesen Zweck ganz besonders ungeeignet finden. Aber es gibt gute und schlechte Gothik, und ein Bauwerk von Fr. Schmidt wird auch dem Anerkennung abnöthigen, der einen entgegengesetzten Standpunkt einnimmt. Die gothische Kreuzschule in Dresden indeß, welche jetzt nach den Plänen des Professor Arnold der Vollendung entgegengeht, wird gewiß bei den echten Vertretern des Styles selbst am wenigsten Billigung finden, mag auch die naive Freude des Dresdener Philisters über diesen Prachtbau keine Grenzen kennen. Aber wie sehr derselbe auch die ganze architektonische Physiognomie der Stadt, welche bisher so einheitlich war, verdirbt, so würden wir dennoch über die Dresdener Gothik kein Wort verloren haben, begnügte sie sich damit, die Welt mit ihren neuen Schöpfungen zu bereichern. Dem gothischen Despotismus ist jedoch dies nicht genug; hier, wie überall, verfährt er gegen Kunstwerke der Vergangenheit, die ihm nicht genehm sind, auf die rücksichtsloseste Weise, und dazu darf nicht geschwiegen werden.

Der gothische Enthusiasmus in Dresden ist jetzt so groß, daß auch die alte protestantische Hofkirche eine neue gothische Façade mit zwei Thürmen, ebenfalls von Professor Arnold, erhält. Dieser Aufwand und diese Anlage nach dem Beispiel großer Kathedralen passen wenig für das Bauwerk, eine Hallenkirche von nur zwei Schiffen, architektonisch in keiner Weise ausgezeichnet. Das einzig Beachtenswerthe an derselben war

*) Die Münstersage findet sich abgedruckt im „Egerer Anzeiger" 1863, Beilage Nr. 18 — 32. Ferner in Keipp's „Berliner Revue", 12. Bd., 4. Heft, 1858. Das Manuskript im Prager Archiv ist überschrieben: Liber judiciorum bannitorum civitatis Hradezanensis, und reicht von 1350 bis 1395. Ein Auszug davon findet sich bei Ambros, in dessen „Dom zu Prag", S. 50 ff.

**) Wir glauben, daß diese Bemerkungen als Nachtrag zu dem neulichen Dresdener Bericht unsern Lesern willkommen sein werden. A. d. R.

das Hauptportal, ein interessantes Renaissancewerk. Dies aber ist der neuen Façade zuliebe, in deren Schema es nicht hineinpaßte, beseitigt worden, und soll im Museum sächsischer Alterthümer aufbewahrt werden. Ein ganz ähnliches Beispiel gothischer Prinzipienreiterei hat Hr. Arnold bei der Herstellung des Domes zu Meißen gegeben. An die Fürstenkapelle, welche die Gräber Friedrichs des Streitbaren und seiner Familie enthält, stößt hier die kleine Georgskapelle an, in welcher Herzog Georg von Sachsen, der Vater des Moriz, mit seiner Gemahlin ruht. Diese, aus nachgothischer Zeit, konnte natürlich auch keinen gothischen Eingang haben, und mündete gegen die Fürstenkapelle in einem Renaissanceportal mit Serpentinsäulen. Dies ist durch den restaurirenden Neugothiker entfernt worden, um durch eine ganz einfache kleine Spitzbogenthür ersetzt zu werden. So mußte denn dem Purismus auch ein Relief weichen, das über dem früheren Eingange eingemauert war. Es ist von weißem Marmor und stellt den todten Heiland zwischen Maria und Johannes in halben Figuren vor. Die Körperbildung ist etwas mager, aber die ganze Arbeit zeigt Geist, Kenntniß und Naturgefühl. Der Ausdruck des Schmerzes in den Köpfen ist tief und ergreifend, im Gesicht des Heilandes namentlich von unendlicher Weichheit. Am meisten möchte dies Bildwerk mit der Art und Richtung des Tilman Riemenschneider verwandt scheinen, und es ist jedenfalls eines der bedeutendsten Kunstwerke, welche der Dom besitzt. Aber geschichtlicher oder künstlerischer Werth kümmerte diesen Gothiker nicht! Von seinem Platz entfernt, stand das Relief unlängst an die Wand der Georgskapelle gelehnt und man scheint keine Anstalten zu treffen, um ihm einen neuen, passenden Standort anzuweisen. — Es ist ein Glück, daß die Herstellung des herrlichen, lange geschändeten Schlosses von Meißen anderen Händen übergeben ist.

Die Reform der Wiener Kunstakademie.

Die „Wiener Zeitung“ vom 22. d. M. veröffentlicht folgendes vom Kaiser genehmigte

Statut

für die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien.

Zweck der Akademie im Allgemeinen.

§ 1. Die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien hat den Zweck, für die Aufgaben der bildenden Kunst einerseits als Kunstschule durch die Lehre und andererseits als allgemeines Kunstinstitut durch Förderung derselben außerhalb der Schule wirksam zu sein.

Die Akademie als Kunstschule.

§ 2. Gegenstände, welche an der Akademie als Schule gelehrt werden, sind:

1. solche, welche das praktische Können auf dem Gebiete der Kunst bezwecken, und zwar: Architektur, Skulptur, Malerei, kleinere Plastik, Medailleurkunst und Ornamentik, und Kupferstecherkunst;

2. solche, welche als Hülfswissenschaften die theoretische Ausbildung des Kunstjüngers in's Auge fassen, namentlich: Anatomie, Perspektive, allgemeine und Kunst-Geschichte.

§ 3 Die im § 2 sub 1 aufgezählten Gegenstände werden gelehrt:

1. in der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule,
2. in folgenden Specialschulen:
   a. in der Specialschule für Historienmalerei,
   b. in der Specialschule für höhere Bildhauerei,
   c. in der Specialschule für Landschaftsmalerei,
   d. in der Specialschule für Kupferstecherei,
   e. in der Specialschule für kleinere Plastik,
   f. in der Architekturschule.

Für die im § 2 sub 2 aufgezählten Gegenstände werden an der Akademie besondere Vorträge abgehalten.

Sowohl die Einrichtung dieser Schulen als die näheren Anordnungen in Beziehung auf diese Vorträge bleiben der Regelung durch besondere Bestimmungen vorbehalten.

§ 4. Zum Eintritte in die allgemeine Maler- und Bildhauerschule, dann in die Specialschulen für die Landschaftsmalerei, kleinere Plastik und Kupferstecherei ist erforderlich:

a. der Nachweis über die mit gutem Erfolge beendeten Studien des Untergymnasiums oder der Unterrealschule oder über ein Wissen, das dem an dieser Schule erlangten gleichkommt;

b. der Nachweis über genügende Ausbildung in den Elementen der Kunst durch Vorlage von Proben, welche für das Kunsttalent des Aufzunehmenden Zeugniß geben.

Der Eintritt in die Specialschulen für Historienmalerei und Bildhauerei geschieht durch wechselseitiges Uebereinkommen der Lehrer und Schüler und ist an keine bestimmte Zeit gebunden; jedoch soll der Besuch derselben in der Regel nicht über fünf Jahre ausgedehnt werden. Der Aufzunehmende muß sich mit jenem Wissen ausweisen, welches zum Eintritt in die allgemeine Maler- und Bildhauerschule gefordert wird, und außerdem jenen Grad künstlerischer Vorbildung besitzen, welcher ihn zur Ausführung eigener Kompositionen befähigt.

Die Bedingungen der Aufnahme in die Architekturschule werden durch besondere Bestimmungen festgestellt werden.

§ 5. Während des ersten Trienniums, welches ein Schüler an der Akademie zu seiner Ausbildung zubringt, ist derselbe verpflichtet, die Vorlesungen über Anatomie und Perspektive zu hören, und zwar sind dieselben für folgende Schüler und in der nachstehend angegebenen Weise obligat:

Für Maler, Bildhauer und Schüler der Landschaftsmalerei sind Anatomie und Perspektive absolut obligat, für die der kleineren Plastik hingegen relativ obligat, d. h. es steht denselben frei, eines von diesen zwei Fächern zu wählen.

Die Perspektive ist überdies auch für Architekten obligat.

Ueber diese Gegenstände hat der Akademieschüler sich am Ende des Jahrganges einer Prüfung zu unterziehen.

Zum Besuche der Vorlesungen über Kunstgeschichte und allgemeine Geschichte, welche letztere an der Akademie mit besonderer Hervorhebung der kulturgeschichtlichen Momente zu lehren ist, sind sämmtliche Schüler der Akademie verpflichtet.

§ 6. Für die im § 2 sub 1 angeführten Gegenstände sind ordentliche Professuren systemisirt. Die ordentlichen Professoren werden vom Kaiser ernannt und haben den Rang von Universitätsprofessoren.

Die Professoren der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule haben zugleich das Recht, mit Genehmigung des akademischen Rathes für die durch sie herangebildeten Schüler Fachschulen der Historienmalerei und höheren Bildhauerei zu eröffnen.

Für die sub 2 im § 2 angeführten Vorträge wird durch Berufung von Docenten Sorge getragen, welche auf eine angemessene Remuneration Anspruch haben und für hervorragende Leistungen in ihrer diesfälligen Lehreigenschaft den Titel eines außerordentlichen Professors erhalten können.

Für die Vorträge außerordentlicher und unobligater Fächer können von Fall zu Fall Privatdocenten zugelassen werden, welche ebenfalls keinen Gehalt beziehen, aber das Recht haben, von ihren Schülern, zu welchen sie sonst ganz in der Stellung von Professoren stehen, beliebig festzustellende Honorare anzusprechen. Auch ihnen kann für hervorragende Verdienste der Titel außerordentlicher Professoren verliehen werden.

Die Akademie als allgemeines Kunstinstitut.

§ 7. Als allgemeines Kunstinstitut hat die Akademie folgende Aufgaben:

1. Durch Zuerkennung von Preisen, Reise- und Schulstipendien die Ausbildung aufstrebender Kunstjünger zu fördern.

2. Die Kunstsammlungen der Akademie über den Kreis der Schüler hinaus den Künstlern und dem Publikum zugänglich und deren Benützung möglichst fruchtbar zu machen.

3. Der Veranlassung von öffentlichen Kunstausstellungen nach Maßgabe der Verhältnisse ihre durch besondere Anordnungen zu regelnde Thätigkeit zu widmen.

4. Den Ministerien und anderen Behörden als berathendes Organ in allen Angelegenheiten der bildenden Kunst zu dienen.

Leitung der Akademie.

§ 8. Die Leitung der Akademie steht dem Präsidenten und dem Direktor unter Mitwirkung des akademischen Rathes und des Lehrkörpers zu. Die Akademie ist der obersten Unterrichtsbehörde untergeordnet.

§. 9. Der Präsident wird vom Kaiser auf die Dauer von drei Jahren ernannt und kann nach Ablauf dieser Zeit wieder ernannt werden.

Derselbe ist der Vorstand und Vertreter der Akademie; er ist verpflichtet, sich die Erfüllung der Aufgaben der Akademie in dem Sinne des gegenwärtigen Statutes angelegen sein zu lassen, alles, was er der Erreichung ihrer Zwecke zuträglich erachtet, in Vorschlag zu bringen und jene Begünstigungen zu erbitten, welche zur Beförderung der Künste und zur Ermuthigung der Künstler beitragen können. Er hat die akademischen Geschäfte, insoferne dieselben nicht ausschließlich dem Direktorate oder dem Lehrkörper vorbehalten sind, mit Beiziehung des akademischen Rathes dem Statute gemäß zu erledigen und die über dessen Verhandlungen aufgenommenen Protokolle zu fertigen.

§ 10. Der Direktor wird vom Kaiser ernannt.

Derselbe ist der unmittelbare Leiter der Lehranstalt und soll eines der drei Hauptfächer der Kunst selbst ausüben. Seiner Obsorge sind die Geschäfte, welche weder der Vorlage in den Versammlungen des Lehrkörpers oder des akademischen Rathes vorbehalten sind, noch einer höheren Entscheidung bedürfen, wie auch alle unverschieblichen Vorkehrungen, letztere mit provisorischer Gültigkeit, überlassen. Seine besondere Obliegenheit ist ferner, über alle Theile der Akademie als Lehranstalt nähere Aufsicht zu führen, auch in Sorgfalt darüber zu wachen, daß in dieser Hinsicht den Statuten, so wie den Anordnungen des akademischen Rathes die genaueste Folge geleistet und die dadurch vorgeschriebene Ordnung erhalten werde. Ihm ist das sämmtliche Personale in Rücksicht auf die akademischen Pflichten untergeordnet.

Er macht die Einladungen zu allen Versammlungen des Lehrkörpers und führt bei den Sitzungen des Lehrkörpers, so wie in Abwesenheit des Präsidenten bei jenen des akademischen Rathes den Vorsitz.

Er unterfertigt alle Akte, deren Erledigung unter seiner Leitung erfolgt, und die Protokolle des Lehrkörpers, welche der obersten Unterrichtsbehörde vorzulegen sind.

§ 11. Der Lehrkörper der Akademie besteht aus den Professoren der Specialschulen und der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule. Seine Aufgabe ist, alle inneren Angelegenheiten der Schule und des Lehrkörpers, insofern dieselben nicht dem akademischen Rathe vorbehalten sind, nach der ihm hierüber ertheilten Vorschrift in Berathung zu ziehen und, insoweit die gefaßten Beschlüsse seinen unmittelbaren Wirkungskreis überschreiten, Vorschläge an den akademischen Rath und die oberste Unterrichtsbehörde zu erstatten.

Auf Grundlage eines vom Lehrkörper verfaßten, vom akademischen Rathe mit seinem gutachtlichen Berichte an die oberste Unterrichtsbehörde geleiteten und von der letzteren genehmigten Lehrplanes für die drei Hauptfachschulen der Kunst und ihre Nebenzweige nebst den verschiedenen Hülfsfächern wird den betreffenden Professoren eine Instruktion ertheilt, welche sich auf die organische Gliederung der Kunstschule, auf den Umfang der Lehrgegenstände, das Zeitausmaß des Unterrichtes und auf die Disciplin beziehen wird; für den Erfolg der Lehrmethode bleibt der Professor verantwortlich.

Der Lehrkörper versammelt sich über Aufforderung des Direktors mindestens ein Mal im Monate.

Die bei den Versammlungen unterfertigten Protokolle sind durch den Präsidenten der obersten Unterrichtsbehörde vorzulegen.

§ 12. Der akademische Rath besteht unter dem Vorsitze des Präsidenten aus dem Direktor der Kunstschule, den für die verschiedenen Kunstfächer bestellten Professoren, ferner aus acht aus den wirklichen Mitgliedern der Akademie (§ 13 des Statutes) auf die Dauer von drei Jahren in den Rath berufenen Künstlern. Nach Ablauf dieser Zeit können dieselben wieder in den Rath berufen werden.

Die Stellen des Präsidenten und der akademischen Räthe sind unbesoldete Ehrenämter.

Der akademische Rath versammelt sich über Einladung des Präsidenten. Sämmtliche Mitglieder übernehmen die Verpflichtung, den Sitzungen regelmäßig beizuwohnen und über die ihnen von dem Präsidenten zugewiesenen Gegenstände Bericht zu erstatten. Jedes der obigen acht Mitglieder des akademischen Rathes hat das Recht, für die Dauer seiner Funktion den Titel: „akademischer Rath" zu führen.

§ 13. Dem so gebildeten akademischen Rathe steht das Recht zu:

a. Männer, durch deren Aufnahme in den akademischen Verband die Akademie sich selbst zu ehren beabsichtigt, zu Ehrenmitgliedern,

b. Künstler und Kunstfreunde von hervorragender Bedeutung auf dem Gebiete der Kunst oder deren wissenschaftlicher oder praktischer Pflege zu wirklichen Mitgliedern in Vorschlag zu bringen.

Die Bestätigung derselben erfolgt durch den Kaiser.

§ 14. Aus der Reihe der wirklichen Mitglieder, von deren Einsicht und Thätigkeit sich eine wesentliche Förderung der dem akademischen Rathe gestellten Aufgaben erwarten läßt, erfolgt (insofern sie ihren Wohnsitz in Wien haben) die im § 12 angeführte Wahl für den akademischen Rath, welche gleichfalls der Bestätigung des Kaisers zu unterziehen ist.

Bei der Wahl dieser Mitglieder ist darauf Rücksicht zu nehmen, daß durch die Zahl derselben die drei Hauptzweige der Kunst und deren wissenschaftliche oder praktische Pflege in gleicher Weise vertreten seien.

§ 15. In den Bereich der Berathung und Schlußfassung des akademischen Rathes gehören:

a. Vorschlag zur Besetzung der Stelle des Präsidenten und des Direktors.

b. Vorschläge zur Besetzung der Professorenstellen, für Verleihung des Titels eines außerordentlichen Professors, Zulassung von Docenten, Ertheilung der Bewilligung zur Eröffnung von Fachschulen für die Professoren der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule (§ 6).

In letzterer Beziehung steht es dem akademischen Rathe frei, einzelne Mitglieder der Akademie mit Rücksicht auf die Ergänzung der in den besonderen Kunstschulen vertretenen Richtungen und ebenso im Interesse der Vervollständigung in den Hülfswissenschaften und nach Maßgabe der zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten mit dem Unterrichte an der Akademie als Docenten zu betrauen.

c. Entgegennahme des Jahrberichtes des Direktors über den Stand und Fortgang des akademischen Unterrichtes.

d. Bewilligung von Ausnahmen von der fünfjährigen Dauer des Besuches der Fachschule für Historienmalerei und Bildhauerei.

e. Zuerkennung von Preisen, dann der Reise- und akademischen Künstlerstipendien, insoferne der Stiftsbrief nicht eine andere Bestimmung enthält (§ 7).

f. Die Obsorge darüber, daß die akademischen Sammlungen ihrem Zweck entsprechend verwerthet werden (§ 7).

g. Leitung der der Akademie in Beziehung auf öffentliche Ausstellungen obliegenden Thätigkeit (§ 7).

h. Abgabe der Kunstgutachten an die Behörden (§ 7).

Hülfspersonale.

§ 16. Das Hülfspersonale der Akademie besteht:

1. aus einem Sekretär als Leiter der Kanzlei,
2. aus einem Kanzlisten, zugleich Rechnungsführer,
3. aus einem Bibliothekar und
4. aus einem Custos.

Der Sekretär führt das Protokoll in den Sitzungen des akademischen Rathes und des Lehrkörpers und erledigt die Concepts- und sonstigen Kanzleigeschäfte der Akademie nach Weisung des Präsidenten und des Direktors.

Rücksichtlich dieser Stellen steht das Ernennungsrecht dem akademischen Rathe gegen Bestätigung der obersten Unterrichtsbehörde zu.

§ 17. Zu dem Zwecke, einen geregelten Vorgang in den Versammlungen des akademischen Rathes und des Lehrkörpers zu sichern, dienen die bezüglichen Geschäftsordnungen, in deren Grenzen sich die Verhandlungen zu bewegen haben.

Der akademische Rath und ebenso auch der Lehrkörper verfassen ihre bezüglichen Geschäftsordnungen selbst und legen selbe (der Lehrkörper jedoch im Wege des akademischen Rathes) der obersten Unterrichtsbehörde zur Genehmigung vor.

Wir begrüßen dieses nach fünfzehnjährigem Interregnum nun glücklich zustandegekommene neue Statut unserer Akademie mit aufrichtiger Freude. Hervorgegangen aus den Berathungen des Professorenkollegiums der Akademie und des Unterrichtsrathes, darf dasselbe als der Ausdruck aller berechtigtigten Forderungen angesehen werden, welche sowohl die Anstalt selbst als auch der Staat und das gesammte kunstfreundliche Publikum an eine zeitgemäße Neugestaltung der Akademie stellen konnten.

Zunächst finden wir, daß diese letztere durch ihre Erhebung zu einem Kunstinstitut, welches weit über die Interessen einer bloßen Kunst*schule* hinaus seine Wirksamkeit in allen Kreisen des Kunstlebens geltend machen kann, ebenso sehr an Würde wie an praktischer Bedeutung gewonnen hat. Durch die Begründung eines akademischen Rathes unter einem selbständigen Präsidenten, welchem der unter der Leitung des bisherigen Direktors verbleibende Lehrkörper untergeordnet wird, ist ein lebendiges Band zwischen der Akademie und den hervorragenden Vertretern der außerakademischen Kunstwelt hergestellt, welche durch Wahl in den Rath berufen werden. In den Bestimmungen, welche über den Wirkungskreis dieses akademischen Rathes getroffen sind, erkennen wir die Seele des neuen Statutes. Dem Rathe werden hinfort alle diejenigen Obliegenheiten zustehen, welche über das Gebiet der Schule hinausfallen; und selbst auf die wichtigeren Fragen der letzteren, z. B. Besetzungen von Professuren u. dgl. nimmt er in erster Linie Einfluß. Bei diesen Angelegenheiten ist neben den außerakademischen Künstlern auch den Kunstfreunden eine Vertretung ihren Anforderungen offen gehalten. So kann der akademische Rath ein wirkliches Organ der öffentlichen Meinung in Kunstsachen werden, zur Inslebenrufung aller fruchtbaren Ideen der

Neuzeit die Hand bieten und eine höchste Autorität in den wichtigen Kunstfragen des Tages bilden. Durch die vorgeschriebene dreijährige Wahlerneuerung des Rathes und seines ebenfalls wählbaren Präsidenten ist überdieß der entsprechenden Umgestaltung und Flüssighaltung dieser akademischen Korporation hinreichend Raum gegeben.

Unter den einzelnen Bestimmungen heben wir folgende noch besonders hervor. Zunächst ist der Besuch der Schulen für Historienmalerei und Bildhauerei auf 5 Jahre eingeschränkt. Damit wird dem allzu langen Schultreiben ein erwünschtes Ziel gesetzt und den Schülern ein Impuls zu kräftiger, auf baldige Selbständigkeit abzielender Entwickelung gegeben. Ferner sind die sogenannten Meisterschulen insofern ihrer bisherigen Ausschließlichkeit beraubt, als die sämmtlichen Lehrer der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule das Recht erhalten haben, Fachschulen zu gründen, worin sie ihre Eleven bis zum Ende der akademischen Laufbahn fortbilden. Sodann ist ein besonderes Gewicht auf die Fruchtbarmachung der kostbaren Sammlungen der Akademie gelegt. Wer die Schätze der Galerie, der Kupferstichsammlung und das reich ausgestattete neue Museum der Gypsabgüsse in der S. Annagasse kennt, wird diese Bestimmung mit besonderer Freude begrüßen. Auch das mag hier nicht unerwähnt bleiben, daß der Besuch der kunstgeschichtlichen wie der allgemein-historischen Vorlesungen für alle Schüler fortan obligatorisch gemacht ist. Wir hoffen, daß damit der allgemeinen Ausbildung unseres künstlerischen Nachwuchses ein zeitgemäßer Vorschub geleistet werde. Man vermißt in dem Statute noch die näheren Bestimmungen über die Reorganisation der Architekturschule. Soviel uns bekannt, hängt dieser Aufschub mit der ebenfalls in Angriff genommenen Reorganisation des hiesigen Polytechnikums zusammen. Es verlautet soeben, daß auch das neue Statut für diese Anstalt, wodurch dieselbe den Charakter einer wirklichen technischen Hochschule erhält, bereits die kaiserliche Sanktion erhalten hat. Die obige Lücke wird somit wohl allernächstens ausgefüllt werden können.

Das Princip eines vollständigen Selfgovernments ist mit dieser neuen Verfassung auf das erste Kunstinstitut Oesterreichs angewendet. Es liegt nun zunächst in den Händen des akademischen Lehrkörpers, von diesem Werkzeug denjenigen Gebrauch zu machen, den die Zeit erheischt. Möge derselbe dabei vor Allem des Sprichwortes eingedenk sein, welches in unseren österreichischen Verhältnissen seine doppelte Wichtigkeit hat: „Schmiedet das Eisen, so lang' es noch warm ist!"

Berichtigung.

Unterzeichneter ersucht die Redaktion der „Recensionen", folgende Berichtigung zu der Besprechung seiner kleinen Schrift über die beiden Kupferstecher Joh. Gotth. v. Müller und Joh. Fr. Wilh. Müller (in Nr. 39 d. Bl.) gefälligst aufzunehmen *). Die Zusätze von Abdrucksgattungen zu Nr. 3, 4, 6, 19 und 23 seines Katalogs des J. G. v. Müller, welche sein verehrter Recensent beigebracht hat, sind sämmtlich unvollendete Probeabdrücke und keine eigentlichen Etats oder Abdrucksgattungen, die bei Grabstichelblättern erst mit der Vollendung des bildlichen Inhalts der Platte beginnen. Unvollendete Probeabdrücke zu verzeichnen lag nicht im Plan des Verfassers; vom Künstler selbst nicht für die Veröffentlichung bestimmt, haben sie nicht den Werth und Rang der Etats und dürfen als solche auch nicht verzeichnet werden **). — Was ferner die beiden vom Recensenten als neu verzeichneten Blätter des F. Müller: „Brustbild eines Mannes" und „eine Vignette" betrifft, so ist allerdings möglich, daß dieselben dem Werke des genannten Meisters angehören. Niemand kann Alles sehen, doch muß Unterzeichneter ihre Echtheit bis auf Weiteres bezweifeln, da das eine Blatt, gar keine Schrift tragend, auch einem anderen Meister angehören kann und da es der Kupferstecher, die sich F. Müller schrieben, im Anfang unseres Jahrhunderts mehrere gab ***). Verfasser hat seinen Katalogen ältere eigenhändige Aufzeichnungen von beiden Müllern zu Grunde gelegt, in diesen finden sich die fraglichen Blätter nicht. — Der Hr. Recensent glaubt mit seinen Zusätzen den Beweis geliefert zu haben, daß kein Verfasser ähnlicher Monographien den Besuch der Wiener Sammlungen versäumen dürfe. Wir kennen den Reichthum dieser Sammlungen und geben unserem geneigten Recensenten in Freundschaft die Versicherung, daß wir nach Wien kommen werden, wenn sich ein solcher Besuch uns als nöthig, wichtig und ersprießlich erweist. Bis jetzt lag keine dringende Nöthigung vor. Die Sammlungen von Dresden, München, Berlin, Gotha, Coburg &c. repräsentiren zusammen einen größeren Reichthum als die Wiener Sammlungen, und was speciell die beiden Müller betrifft, so sind sie nicht in Wien, sondern an Ort und Stelle ihres Wirkens in Stuttgart und Dresden, oder noch reichhaltiger, nicht in öffentlichen Kabineten, sondern in Privatsammlungen einst befreundeter Männer dieser Künstler zu studiren ****).

Leipzig, im Oktober 1865.

A. Andresen Dr. ph.

---

*) Indem wir diesem Wunsche des Hrn. Einsenders nachkommen, geben wir zugleich unserm Hrn. Referenten zur Entgegnung in den folgenden Noten noch einmal das Wort. A. d. R.

**) Es ist durchaus üblich, in monographischen Arbeiten dieser Art auch die Probedrücke, oft sogar als selbständige Etats, zu verzeichnen, selbst wenn sie unica sind. So z. B. in der Arbeit von Smith über C. Vischer.

***) Beide Blätter sind in der Wiener Hofbibliothek von A. Bartsch als Werke Fr. Müller's bezeichnet. Auf diese Autorität hin wurden sie als solche angemerkt.

****) Die Albertina hat das vollste Anrecht darauf, bei einer Monographie über die Müller berücksichtigt zu werden, weil deren Werke durch den Erzherzog Albert von Sachsen-Teschen von den Künstlern selbst angekauft und der durch ihn gegründeten Sammlung in größter Vollständigkeit einverleibt worden sind. el.

Korrespondenz-Nachrichten.

r **Innsbruck.** (Archäologische Publikation. Wörndle. Verschiedenes aus Südtirol.) Der christliche Kunstverein in Botzen hat ein Album mittelalterlicher Kunstwerke aus Tirol veröffentlicht. Es umfaßt fünf Blätter Lithographie in groß Folio. Blatt I. und II. geben uns die große gothische Monstranz von Botzen und die wesentlichen Details derselben, das III. das schöne Rauchfaß der Kirche von Montan in den reichen Formen der Spätgothik; das IV. ein Meßgewand und eine Stola in Farbendruck, ein Erbstück des Klosters Mariaberg aus vorgothischer Zeit, und endlich das V. das bekannte große romanische Crucifix mit den Statuen Maria's und des Johannes, ein ziemlich unbeholfenes Werk, welches jüngst der Kunsttischler Johann Stauder restaurirte. Nach der vorliegenden Ausgabe soll die Restauration gelungen sein. Die lithographischen Tafeln sind ganz leidlich, der Text läßt viel zu wünschen übrig. Möge der christliche Kunstverein in seiner Thätigkeit fortfahren; aller Anfang ist ja schwer! — Herr Wörndle hat nun die Stationen al fresco in unserm Friedhof vollendet; der Entwurf eines Theiles derselben zeigt ein schönes Talent und Gefühl für die Aufgaben streng kirchlicher Kunst, die Ausführung ist fast durchgehends sehr mittelmäßig, ja schlampig. Der Maler war allerdings schlecht bezahlt; aber mußte er deßwegen Ehre und Ruf auf das Spiel setzen? Wollte er nicht ablehnen, so sollte er doch wenigstens der Kunst zu lieb Einiges thun. — Aus Südtirol schreibt man: „Für die Pfarrkirche von Tirol wurde ein neuer schöner gothischer Altar nach Zeichnungen von Ueberbacher und Sieß vom Letzteren gebaut. Die neu restaurirte S. Valentins-Kirche bei Meran erhielt durch die Gräfin Esterhazy eine Statue der „Schmerzhaften" von Knabl in München und ein Bild der „Unbefleckten" von Blaas in Venedig. In der Gruftkapelle des Erzherzogs Johann zu Schönna ist mit der Einsetzung der Gewölberippen der eigentliche Baukörper fertig geworden. Zu Platt im Passeyr wurde die großentheils abgebrannte Kirche im romanischen Styl umgebaut und erhielt zwei Glasgemälde aus der Anstalt des Herrn Neuhauser und zwei romanische Altäre nach Zeichnungen von Mich. Stolz. Für die Pfarrkirche in Meran ist die Bloslegung der dortigen Fensterrose, wohl der schönsten gothischen im ganzen Land, und ein gothisches Orgelgehäuse projektirt. Bauingenieur Geppert entdeckte in der Schloßkapelle zu Tirol sehr interessante Freskogemälde aus der Uebergangsperiode des romanischen in den gothischen Styl. Spuren von alten Gemälden entdeckte auch Kaplan Planer in der Kirche des Klosters Maria Steinach zu Algund und Pfarrer Thaler zu Kuens, welcher letztere an die Mitglieder des katholischen Kunstvereins die Bitte stellte, ihre Kirchen behufs solcher alten Freskogemälde zu untersuchen und dieselben bloßzulegen".

Kleine Chronik.

Reinhold Begas hat nunmehr auch das neue Modell für das vielbesprochene Schiller-Denkmal in Berlin vollendet und die Prüfungskommission jüngsthin entschieden, daß hienach die Ausführung — und zwar ganz in Marmor — erfolgen soll. Laut Kontrakt muß das Monument am 10. November 1869 aufgestellt sein.

Der amerikanische Künstler David D. Neal hat in Photographien von G. Böttger in München unlängst „Sketches in Germany, drawn from Nature" herausgegeben, welche nach dem Urtheil eines Referenten der „Bayerischen Zeitung" sich ebenso durch Fleiß der Ausführung, wie durch geistvolle künstlerische Auffassung auszeichnen. Die Blätter stellen sowohl architektonisch und historisch interessante Monumente oder Lokalitäten als auch Genrescenen aus dem deutschen Volksleben dar. Nürnberg, Marburg, Maulbronn, München u. a. O. boten den Stoff dieser anmuthigen Bilder, welche die Kenntniß deutschen Landes und Lebens in Amerika zu verbreiten bestimmt und vortrefflich geeignet sind.

Das Kaiserhaus in Goslar, eines der schönsten Denkmale frühmittelalterlicher Schloßarchitektur, soll auf Kosten der hannöverschen Regierung wiederhergestellt werden. Eine mit der Begutachtung des Planes betraute Kommission hat ihr Votum dahin abgegeben, daß die Restauration vor Allem den großartigen Saalbau betreffen müsse. Die Kosten sind auf 16,000 Thlr. veranschlagt.

In Prag ward am 19. d. M. die Gründung der neuen Moldaubrücke feierlich begangen. Bei dieser Gelegenheit war der Eingang zu dem Bauplatze mit einem aus Tannenreisig erbauten, ungefähr 40 Fuß hohen Pylon ausgestattet, welcher als Modell der auf den beiden Brückenjochen aufzustellenden Eisenpylonen die künftige Form der Brücke in recht angenehmer Weise vergegenwärtigt haben soll.

Aus Brüssel wird geschrieben, daß die Stelle des Direktors der dortigen Akademie in der Person des Malers Stallaert wieder besetzt worden ist. Man hofft von dieser Wahl eine neue Aera des etwas müde gewordenen Kunstinstitutes. — Der dortige Photograph Fierlants, dessen treffliche Photographien nach altflämischen Meistern wir voriges Jahr besprochen haben, beschäftigt sich gegenwärtig mit der photographischen Publikation des bekannten Miniaturenschatzes der Handschriften der „Bibliothèque des Ducs de Bourgogne". — Das Restaurationsfieber hat wieder einmal ein Opfer gefordert, insofern der Brüsseler Dom in Folge der unvorsichtig vorgenommenen Aenderungen, namentlich bei dem Bau der neuen Freitreppe, bis in's Gewölbe hinauf Risse bekommen hat. Man soll bei Wegschaffung des alten Aufganges die Fundamente beschädigt, ihre Widerlager geschwächt haben. Es wird schwer sein, den Schaden mit Erfolg auszubessern.

Auch die Malerakademie in St. Petersburg hat eine wichtige Umgestaltung erfahren. Das Institut war seither nicht nur dem künstlerischen, sondern auch dem wissenschaftlichen Unterrichte gewidmet und die eintretenden Zöglinge hatten eine Prüfung in der Mathematik, Geschichte, Geographie und den Naturwissenschaften zu bestehen; von jetzt an wird der Unterricht aber nur Zeichnen und Malen umfassen. Die Anstalt ist sowohl in Bezug auf Räumlichkeiten als auch mit Kunstsammlungen reichlich ausgestattet.

Aus Paris meldet man, daß das dortige Stadthaus an Stelle seines baufällig gewordenen Glockenthurmes gegenwärtig einen neuen derartigen Aufsatz erhält. — In der Notredame sind sämmtliche neuen Glasgemälde bis auf sechs vollendet. Man hat sich dabei mit möglichster Treue an den Styl des

14. Jahrhunderts gehalten und, wie die französischen Urtheile besagen, eine sehr schöne Transparenz der Bilder erzielt.

Das neue Versammlungslokal des „Malkasten" in Düsseldorf ist fast vollendet. Es ist ein hübsches, in einfachem, aber edlem Styl gebautes Haus, welches einen großen Theatersaal nebst Bühne, einen daranstoßenden Kneipsaal, einen Billardsaal, Garderoben u. s. f. in hinreichender Größe und bequemer Anordnung umfaßt

Indische Denkmäler. Wie eine Zuschrift aus Bombay an die „Times" besagt, gehen die Skulpturen der berühmten Höhlentempel auf dem Eilande Elephanta mehr und mehr dem Untergange entgegen, und zwar durch den Unfug englischer Reisender, welche diese Alterthümer theils aus Muthwillen, theils aus Sammelwuth verstümmeln. Auch ist bereits der barbarische Plan aufgetaucht, die Statuen und Reliefs, soweit sie sich ablösen lassen, in das Viktoria-Museum nach Bombay zu schaffen.

Die englische archäologische Gesellschaft, welche Nachgrabungen im Berge Zion bei Jerusalem veranstaltet, hat eine große Steintafel mit Schriftzügen gefunden, welche die zehn Gebote enthalten sollen. Glaubenseifer sieht darin schon die Tafel, die Moses von dem Berge Sinai herabbrachte.

Lokales.

Das jüngst enthüllte Eugen-Denkmal gehört im Ganzen genommen zu den gelungensten Leistungen des Fernkorn'schen Ateliers. Vor dem Denkmal des Erzherzogs Karl, mit welchem Platz und Gesammtaufbau die Vergleichung herausfordern, zeichnet es sich durch größere Ruhe in der Haltung und insofern durch einen strengeren plastischen Charakter aus. Doch ist auch Eugen's Pferd bäumend — nicht galoppirend — dargestellt, wodurch unter dem Vorderleibe sich ein großer leerer Raum bildet, den der Künstler durch den etwas erhöhten Boden, auf dem türkische Trophäen malerisch angeordnet sind, auszufüllen bemüht war. Dies verstößt freilich gegen ein Grundgesetz der Plastik, wonach die Basis nicht in dieser vollkommen realistischen Weise in die Darstellung hineingezogen werden soll. Unter den gegebenen Umständen mag es aber wohl der einzige Ausweg gewesen sein. Die Gestalt Eugen's selbst, im kräftigen Mannesalter, würdig und edel gehalten, wird leider durch die allzu massigen Formen des ramsnäsigen spanischen Pferdes in ihrer Wirkung etwas beeinträchtigt. Namentlich von vorn gesehen, verschwindet der Reiter völlig hinter diesem Berge von ehernen Pferdemuskeln. Guß wie Ciselirung sind höchst vortrefflich. Auch das von Oberbaurath van der Nüll im Styl des vorigen Jahrhunderts komponirte, reich geschmückte Piedestal zeichnet sich durch eine glänzende technische Behandlung aus. Der Körper des Sockels besteht aus röthlichem polirtem Untersberger Marmor; die Verzierungen, Wappenschilder mit Viktorien, Guirlanden und Inschriften, sind aus Bronze aufgesetzt. Außer den Hauptschlachten enthalten die Schilder die Anfangsworte des bekannten Liedes: „Prinz Eugen, der edle Ritter," und die Widmung: „Dem ruhmreichen Sieger über Oesterreichs Feinde der Kaiser Franz Joseph I. Errichtet 1865."

Vorlesungen. Vorgestern begann Direktor v. Eitelberger die alljährlich im österreichischen Museum statutenmäßig abzuhaltenden Vorlesungen. Diese Vorlesungen werden im bevorstehenden Winter folgende Gegenstände umfassen: 1. Direktor v. Eitelberger wird im Ganzen drei Vorlesungen halten: die I. obenerwähnte über das Kunstleben in Oesterreich im Verhältniß zum Museum; II. über die Ausstellung der Glasmosaiken des Dr. Salviati und der Scuola d'ornato in Venedig und III. über die diesjährige Ausstellung der Union centrale des Beaux-arts in Paris. 2. Architekt Ferstel eröffnet Montag den 30. Oktober eine Reihe von populären Vorlesungen (voraussichtlich 6—8) „über Perspektive", mit besonderer Rücksicht auf Künstler und Gewerbtreibende. 3. Kustos Falke hält acht Vorlesungen „über den Entwickelungsgang des modernen Geschmackes vom 15. Jahrhundert bis auf die Gegenwart". 4. Oberbaurath van der Nüll wird eine Vorlesung halten „über die Restaurationsprojekte für die Façade des Florentiner Domes". 5. Dr. v. Lützow wird einen Cyclus von sechs Vorlesungen halten „über die Geschichte der dekorativen Künste bei den Griechen und Römern". 6. Oberbaurath Friedrich Schmidt hält drei Vorlesungen „über die mittelalterliche Kunst, mit besonderer Berücksichtigung der kirchlichen und weltlichen Kleinkunst". 7. Prof. Sueß hält zwei Vorlesungen über „Baugesteine". — Die sub 1, 3, 4, 5, 6, 7 angekündigten Vorträge folgen in der erwähnten Ordnung nach einander und finden stets an Donnerstagen, von 6 Uhr Abends an, statt. Die sub 2 angekündigten Vorlesungen finden an Montagen statt, ebenfalls von 6 Uhr Abends an. Sämmtliche Vorlesungen werden im Museumsgebäude abgehalten. Der Eintritt ist ausnahmslos unentgeltlich, jedoch nur gegen Vorweisung von Karten gestattet, welche von dem Official F. Blümmel (im Museum selbst), nach Maßgabe der Zulänglichkeit des Raumes, und zwar für jeden Cyclus abgesondert, ausgefolgt werden.

Todesfall. Am 2. d. M. starb hier der bekannte Antiquar und Kunsthändler David Weber, eine volksthümliche Persönlichkeit Wien's. Geboren in Zürich am 15. April 1790, hatte er sich dem Kunstfache gewidmet, ging nach Oesterreich und machte sich in Wien ansässig, wo er als geschickter Landschaftsmaler, Bilder-Restaurator und Aetzkünstler Ruf erwarb. 1829 errichtete er seine neue Kunsthandlung am Kohlmarkt, Eck der Naglergasse, die er später in die obere Bräunerstraße, gegenüber dem Michaelerhause, verlegte. 1857 erhielt er das Bürgerrecht von Wien. Weber war eine der markantesten Persönlichkeiten seines Faches, Original vom Scheitel bis zur Zehe und von seltener Ehrlichkeit. Seine bestimmten Kundschaften konnten darauf rechnen, daß er Blätter, von denen er wußte, sie fehlten in ihrer Sammlung, sonst niemand anderem überließ, mochte man ihm auch das Zehnfache bieten. Auf Lizitationen war das kleine Männlein mit dem von ihm oft höchst komisch angewendeten schweizerischen Dialekte der gefürchtetste Gegner aller Kunstliebhaber, denn er ließ nichts aus und steigerte oft ein Blatt, das er ohnedies zehnmal aufdem Lager hatte, hoch hinauf, „damit die Preisch nit falla solle".

Briefkasten der Redaktion: 21. — 27. Oktober: "r" in Innsbruck: Benützt — B. G. in Prag und O. M. in Ludwigshafen: Beantwortet. — F. P. in München: Wir schreiben allernächstens.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 44. Vierter Jahrgang.

Recensionen
und
Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 4. November 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post. Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1⅓, 2⅔, 5 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt:

Zu Joseph Anton Koch's künstlerischem Nachlaß.

Von Rudolf Marggraff.

Gestatten Sie mir zu dem Aufsatz über den obengenannten Gegenstand in Nr. 19 und 20 dieser Blätter noch einige nachträgliche Bemerkungen.

Ueber die Zeit von Koch's Wiener Aufenthalt und seine Rückkehr nach Rom scheinen noch Zweifel zu bestehen. Doch ist, was ich darüber in meinen „Münchener Jahrbüchern für bildende Kunst" (Heft 3, S. 275) mitgetheilt, urkundlich vollkommen richtig. Was ihn aus Rom forttrieb, waren die mißlichen Umstände, in welche er durch die politischen Verhältnisse gerathen war. Der glückliche Verkauf eines Bildes setzte ihn in den Stand, seinen lange gehegten Wunsch in Erfüllung zu bringen und sich reisefertig zu machen, um nach Wien zu übersiedeln. Es geschah dies in den ersten Tagen des Juni 1812, wie aus einem Briefe Koch's an den Münchener Historienmaler und Akademieprofessor Robert Langer vom 10. Juni jenes Jahres hervorgeht, den er von Florenz aus schrieb. Langer war damals Koch's wohlmeinendster und hilfreichster Freund, und wenn ihm Letzterer den ersten Brief von Wien aus am 20. Aug. 1812 schrieb, so ist anzunehmen, daß dies nur wenige Tage nach Koch's Ankunft in Wien geschah. Hiemit wäre der Beginn seines Wiener Aufenthaltes annäherungsweise festgestellt. Sein letzter Brief an Langer aus Wien, in welchem er ihm ankündigt, daß er in einigen Tagen nach dem „gelobten Lande der Kunst", nach Italien, zurückkehren werde, ist vom 24. Oktober 1815. In welcher verzweiflungsvollen Stimmung sich Koch in der letzten Zeit seines Aufenthalts in Wien befand, geht am deutlichsten aus den Schlußworten eines seiner beiden Septemberbriefe hervor, worin es heißt: „Ich bitte Sie also, mir noch einmal beizustehen, damit ich ausziehen kann aus Egypten. In Hoffnung und sehnlicher Erwartung strecke ich meine Hände aus wie Einer, der in Gefahr ist". Er wollte fort, und sollte er sich fortbetteln. Dies war aber nicht nöthig, da es Hrn. v. Langer gelungen war, seine sogenannte „großgriechische Landschaft" (jetzt in der neuen Pinakothek) um 2200 fl. für die Sammlung der Akademie zu erwerben. Koch reiste noch im Oktober von Wien ab und scheint in den letzten Tagen des November in Rom angekommen zu sein. Sein erster Brief von dort an Langer datirt vom 3. Dezember 1815.

Die in dem unter a. in der Bibliothek der Wiener Akademie niedergelegten Skizzenbuch Koch's enthaltenen landschaftlichen Entwürfe aus Deutschland können hienach nicht vor dem J. 1812 entstanden sein. Anders dürfte sich jedoch dies mit den Studienzeichnungen nach Giotto, Taddeo Gaddi, Simone di Martino &c. verhalten. Zwar hielt sich Koch auf seiner Reise von Rom nach Wien, wie die Datirung seiner Briefe und eine bestimmte Aeußerung in einem derselben unzweifelhaft ergeben, etwa anderthalb Monate, vom Anfang Juni bis zur Mitte des August, in Florenz auf, aber er war damals zu sehr, man darf sagen, mit weltlichen Sorgen, mit der Vollendung einiger kleinen Landschaften und der Spedirung anderer beschäftigt, als daß er für das Studium der alttoskanischen Meister Muße und Stimmung hätte finden können. Nun wissen wir aber, daß er zu denjenigen in Rom lebenden Künstlern gehörte, welche in den

Jahren 1798 und 1799, um dem verhaßten Anblicke der französischen Fremdherrschaft zu entgehen, nach Florenz wanderten, nicht um hier die Werke der antiken oder der späteren ausgebildeten italienischen, sondern mit überwiegender Vorliebe die der vorrafaelischen Kunst zu studiren, zu welchem Zwecke sie zum Theil ihre Reise auch auf andere toskanische oder umbrische Städte ausdehnten. Noch entschiedener lauten die Nachrichten von einem zweiten längeren Aufenthalt in Florenz und Pisa, den er im Jahr 1803 unternahm, und es liegt daher die Möglichkeit nahe, daß die erwähnten alttoskanischen Studienzeichnungen aus einer dieser Perioden herrühren.

Es ist nicht ganz richtig, wenn Wittmer behauptet, daß der „Blick auf Rom von der Porta S. Paolo mit der Pyramide des Cestius“ aus den Jahren 1794—95 stamme, da Koch, der von 1793 an etwa ein Jahr lang in Basel seiner Kunst gelebt, dann nach Biel und von da nach Neufchatel sich begeben hatte und hierauf im Winter von 1794 auf 1795 seinem Freunde und Gönner, dem Engländer Dr. Nott, auf dessen Veranlassung zu Fuß über den St. Gotthardt ohne Aufenthalt nach Neapel nachgereist war, erst im Frühjahr 1795 von dort aus in Rom anlangte. In allen Fällen kann daher jene landschaftliche Ansicht Roms nicht vor dem letztgenannten Jahre von Koch gemalt worden sein.

Was die Zeichnungen zum Ossian betrifft, so mögen sie einem großen Theile nach in den Jahren 1799—1801 entstanden sein. Doch war Koch, wie wir bestimmt wissen, noch im Jahre 1804, und zwar vorzugsweise, mit der zahlreichen Folge von Darstellungen zum Ossian beschäftigt, die auf Rechnung des Pariser Kunstverlegers Franc. Piranesi in Rom von Piroli gestochen wurden. Den Tod Oskars vollendete er 1805, und er brauchte dazu ungefähr 18 Tage, um die Zeichnung so zu entwerfen, „daß man Zeichnung, Ausdruck, Vertheilung der Gruppen sehen konnte“. (Vgl. den Brief Koch's an einen Freund in Stuttgart von 9. Febr. 1805, mitgetheilt in der „Zeitung für die elegante Welt,“ 1806, Nr. 82, 83, 84.) Hr. v. Giovanelli in Botzen sagt in dem Briefe, den er 1838 an den Grafen Buol schrieb, um die Theilnahme des kaiserlichen Ministers für den darbenden Künstlergreis zu gewinnen, daß er von Koch einige 60 Kompositionen nach Ossian gesehen habe, welche an Zartheit und Lieblichkeit alles übertrafen, was Koch gemacht hatte. Dies war während des Letzteren Aufenthalt in Wien geschehen. Koch schreibt an den Professor Robert Langer in München aus Wien am 20. Okt. 1812, Graf Lamberg habe seine Zeichnungen zum Ossian mit Wohlgefallen gesehen und wünsche, daß sie im Kupferstich herauskommen möchten, in Wien sei aber das Kupfer sehr theuer; auch könne die Unternehmung nur bei Tage gemacht werden, er würde sie daher lieber auf Stein ausführen, wenn er Kenntniß dieses Verfahrens hätte und die Abdrücke so gut ausfielen wie die Kopien nach den Zeichnungen des Albrecht Dürer von Strixner, die er zu Gesicht bekommen; diese Arbeiten seien vortrefflich, geistreich im Sinne Dürer's und nett ausgeführt. Der Versuch unterblieb jedoch. Später kam Koch zwar auf den Gedanken, die Ossianischen Kompositionen, wohl soweit dieselben nicht schon früher gestochen waren, unter seiner Aufsicht und Korrektur in Kupfer herauszugeben, noch einmal zurück; allein im Drange der Verhältnisse sah er sich genöthigt, sie an einen Engländer zu verkaufen.

Die biblischen Kompositionen Koch's stammen ihrer Mehrzahl nach wahrscheinlich aus der Zeit von 1818 — 1824. In einem Briefe aus Rom an Giovanelli in Botzen vom 25. Juli 1818 schreibt er: „Ich habe viel biblische Kompositionen gemacht von der Schöpfung bis zum Auszug der Kinder Israel aus Egypten; auch aus den Evangelien. Diese Sachen sind meine Abendunterhaltung“. Und in dem Briefe vom 21. April 1824 an den Grafen August v. Seinsheim, königl. Kämmerer in München, heißt es: „Ich weis nicht, ob ich Ihnen schon von meinen biblischen Darstellungen, an welchen ich seit einiger Zeit zu meiner Unterhaltung arbeite, etwas geschrieben habe. Diese Zeichnungen, mit Bleistift ausgeführt, sind aus dem alten und neuen Testamente und fangen mit der Schöpfung des Menschen an; ich habe große Freude, das Patriarchenleben vorzustellen. Mehrere dieser Kompositionen sind mir so gelungen, daß ich wünschte, Bilder davon auszuführen“.

Im Herbst 1846 sah ich bei der Familie Koch's in Rom unter dessen künstlerischem, in Wittmer's Verwahrung befindlichem Nachlaß auch diese biblischen Kompositionen, die damals noch nicht „in Effekt gesetzt“ waren. Zur Vergleichung mit den im Umschlage h. enthaltenen 30 Blättern biblischer Geschichten, dürfte es vielleicht von einigem Interesse sein, wenn ich hier in der Kürze mittheile, was ich mir damals an Ort und Stelle darüber notirte; an alttestamentlichen Darstellungen fand ich folgende siebzehn vor *):

*) Alle diese siebzehn Blätter befinden sich in der Sammlung der Akademie, und außerdem besitzt dieselbe noch zwei Kompositionen aus dem alten Testament: Loth und seine Töchter, und die Bewirthung der Engel bei Abraham. A. d. R.

1. Schöpfung der Eva. Gott Vater schwebend, in und auf seinem Mantel vier Engel, bekleidet, im Charakter zwischen Jüngling und Jungfrau; Eva verschämt und bittend zu Gott Vater gewendet.

2. Sündenfall. Die Schlange, eine zweite Eva, in Gestalt eines schönen, jungfräulichen Weibes; beide anmuthsvoll, üppig.

3. Vertreibung aus dem Paradiese. Ganz das aussprechend, was der Gegenstand fordert. Ein Engel, schwebend, weist die zögernd sich Entfernenden in die Weite; ein anderer sitzt mit gezücktem Schwerte an der Pforte. Links Adam und Eva hinter dem Busch kauernd, in unsäglicher Betrübniß. Gott Vater belehrt sie, was sie draußen an Mühsal und Schmerzen zu erwarten haben.

4. Das Glück kehrt wieder, wie es menschlich möglich ist. Eva, von zwei Kindern umspielt, hält den Spinnrocken; dabei Schafe und Ziegen; Adam in der Ferne, mit dem Grabscheit, schaut zu der lieblichen Gruppe hinüber. Vorn am Boden liegen Hirtenstab, Eßschale und Haushund.

5. Abels Todtschlag. Die Sünde wächst, mit ihr das Unglück der Menschen. Oben die beiden Opfer. Abel, niedergesunken, schaut schmerzlich zu seinem Bruder empor. (Schwach.)

6. Noah's Blöße und Verspottung. Oben wird Wein gekeltert. Man tanzt um das Weinfaß. Die Menschen vergessen über weltlicher Lust die Sünde und ihre Folgen.

7. Bau der Arche. Alles ist eifrig dabei beschäftigt, während Noah den Befehl Gottes aus den Wolken vernimmt. Andere (Männer, Frauen, Kinder) stehen spottend dabei.

8. Sündfluth. Von schöner, mächtiger Wirkung, mit eigenthümlichen Zügen. Im Hintergrunde die ungeheuer hohe Arche. Daneben untergehende Menschen, weiter nach vorn andere, erbarmungslos auf ihre Rettung bedacht. Männer, Weiber, Kinder flüchten links auf die letzte, Rettung versprechende Anhöhe. Mitten durch die Alles verschlingende Fluth sucht, wehenden Mantels, ein gekrönter Tyrann auf dem Pferde sich zu retten.

9. Auszug aus der Arche. Buntes Gewimmel der vierfüßigen Thiere und der Vögel, unter welchen zwei Greife. Leichname liegen umher, Noah und sein Weib stehen in ernster Betrachtung dabei.

10. Das Opfer Noah's nach beruhigter Fluth. Frauen und Männer freudig mit den Anstalten zum Opfer beschäftigt. Die Thierpaare kommen herbei; auch die Greife in der Luft, durch den Regenbogen fahrend. Die Arche steht hoch auf dem Felsen. Schöne Komposition, zusammengedrängter als die Preiskomposition Koch's von 1814.

11. Verkündigung an Jakob. Gott Vater, am Haupt von einer Seraphimglorie umgeben und von Engeln getragen, weist auf die zahllosen Sterne am Himmel. In der Landschaft Stiere und Schafe und ein Opferaltar. (Sehr schön.)

12. Abraham und Loth. Beide ziehen aus, Abraham zu Pferde, Loth auf dem Maulthier. Gott Vater in der Höhe zeigt den Pfad, desgleichen ein Hirt am Wege. Das Gefolge auf Kameelen.

13. Die Engel verkündigen Sodoma's Untergang. Erste Skizze.

14. Hagar's Verstoßung. Daneben, durch einen Palmbaum getrennt, Hagar mit dem verschmachtenden Knaben in der Wüste.

15. Hagar und Sarah an Abraham's Bett einerseits, Hagar von der Sarah aus dem Hause gejagt andererseits.

16. Abraham und Melchisedek, dieser das Brod segnend.

17. Schlacht der Amalekiter. *)

Aus dem neuen Testament sah ich in Koch's Nachlaß folgende dreizehn Zeichnungen **):

1. Die Verkündigung. Maria, in einer gothischen Halle auf dem Sessel sitzend, hat demuthsvoll die Hände über die Brust gekreuzt. Der Engel (schön) mit Botenstab und erhobener Rechten; über ihm Gott Vater; auf dem Strahl die Taube.

2. Der Besuch bei Elisabeth. Maria sehr anmuthig. Hinter ihr Joseph mit dem Esel. Zacharias tritt mit aufgehobenen Händen grüßend aus der Pforte.

3. Anbetung der Hirten, die den Dudelsack spielen und Geschenke herbeibringen. Das Kind zwischen Strahlen auf einem Tuche liegend; neben ihm Maria knieend. Am Giebel des Hauses drei Engel, von welchen der eine das Gloria singt, die beiden andern Blumen streuen. Wahres Weihnachtsbild, voller Freude und Jubel.

4. Anbetung der Könige. Schön in der Anordnung und im Ausdruck des Staunens der Könige und ihres Gefolges. Neben Maria der Lilienstock. Hinter dem Stall die Kameele und Elephanten des Zuges sichtbar.

5. Darbringung im Tempel. Zacharias in einer Art Altarnische stehend, empfängt das Kind mit emporgerichtetem Blick. Dabei ein Knabe mit Räucherwerk und Joseph mit der Taube. Schöne Gruppirung.

6. Bethlehemitischer Kindermord. Verzweiflung, Widerstand, Flucht, Trauer. Herodes schaut gleichgiltig zu, seine Hofleute jammern.

7. Die Flucht nach Aegypten einerseits; andererseits Maria mit dem Kinde auf dem Lager schlafend und Joseph vor seiner Werkstatt, den der Engel zur Flucht mahnt. Zwischen beiden Scenen eine Weinrebe und ein Nelkenstock. Anmuthige, sonntäglich heitere Komposition.

8. Predigt des Johannes. Ein Pharisäer, in langem, faltigem Gewande, ist sein einziger Zuhörer. Von guter Wirkung ***).

---

*) Wie bekannt, entlehnte Koch für mehrere seiner Oellandschaften die Staffage aus dem alten Testament. Die früheste, mit dem Opfer Noah's, vom Jahre 1800 kam nach England, eine Wiederholung dann an den Major Wenck in Stuttgart; in Folge einer Ausschreibung der Münchener Akademie behandelte er diesen Gegenstand noch einmal und gewann damit 1814 den Preis. Boas und Ruth, 1802 vollendet, kam in Thorwaldsen's Besitz. In den Jahren 1809 und 1810 entstanden die Landschaften mit Loth und seinen Töchtern, mit Abraham und den drei Engeln, mit Bileams Esel; in das Jahr 1815 fiel das Bild mit Jakobs Flucht vor Laban, und 1816 entstand die Landschaft mit den Trauben tragenden Botschaftern des Moses. A. d. Verf.

**) Von diesen dreizehn Zeichnungen fehlen die Nummern 10, 11 und 13 in der Sammlung der Akademie; dagegen besitzt dieselbe den Betlehemitischen Kindermord in zwei Blättern, wovon das eine die erste Skizze, das andere bereits „in Effekt gesetzt" ist. A. d. R.

***) Auf dem Blatte der Akademie ist Johannes von einem größeren Zuhörerkreise von Männern und Frauen umgeben. Letztere knieen im Vordergrunde. A. d. R.

*

9. Geburt des Johannes. Sein Name wird aufgeschrieben.

10. Christi Einzug in Jerusalem. Skizze.

11. Magdalena salbt dem Herrn die Füße. Skizze.

12. Hochzeit von Cana.

13. Die Kreuzigung. Ein Engel fängt das Blut im Kelche auf. Gruppen von Engeln umschweben jammernd oder mit dem Ausdruck der Trauer oder der Verzweiflung das Kreuz, an dessen Fuße Magdalena niedergesunken ist. Die Schächer am Kreuze daneben. Ein Teufel martert den einen, ein Engel tröstet den andern *).

Von den Dantebildern sah ich 1846 bei der Familie Koch's in Rom im Ganzen 53, darunter 33 mit der Feder in Kontour, 12 in leichten Umrissen mit dem Bleistift und 8 gleichfalls mit dem Bleistift ganz ausgeführt. Unter letzteren befanden sich: Francesca da Rimini aus dem 5. Gesang der Hölle, die Verwandlungen der Räuber, eine der merkwürdigsten, und die Marter der Betrüger, eine der mächtigsten und frühesten Kompositionen des Meisters, außerdem die Gewaltthätigen gegen Gott, das Grabmal des Papstes Anastasius, und die Vorhölle, wo oben Dante und Virgil, unten die unschuldigen Kindlein und frommen Heiden erscheinen und Christus die Voreltern befreit, während der Tod und der Teufel entfliehen **).

Sämmtliche Kompositionen zum Dante, die Koch fertigte, werden sich auf kaum weniger als 100 belaufen. Die vier geätzten großen Blätter entstanden in den Jahren 1807 und 1808, doch reichen die Entwürfe dazu in das vorige Jahrhundert zurück. Graf Pocci in München besitzt ein Blatt, das auch in den neunziger Jahren entstand; im Ferdinandeum zu Innsbruck sind 6 Zeichnungen aus Dante; Freih. v. Uexküll besaß deren 14; andere kamen nach England.

*) Ein Oelbild, Christus im Tempel lehrend, begann Koch im Jahre 1808 (Brief an Langer vom 9. Juni 1810); vollendet wurde es erst 1822. A. d. Verf.

**) Alle hier bezeichneten Blätter besitzt die Akademie, deren Dante-Kompositionen, wie bereits früher bemerkt, im Ganzen 55 betragen. Die letzterwähnte Darstellung der Vorhölle ist durch Halbkreisbögen in zwei Hälften getheilt, denen jedoch der Hintergrund mit dem „Kastell der glorreichen Alten" gemeinsam ist. Links befinden sich „die tugendhaften Heiden und unschuldigen Kinder", rechts Christus, die Voreltern befreiend, und über ihm Satan und Tod, entfliehend. — Ueber die außerhalb Wien's und Innsbruck's (vgl. unsere Nr. 24 d. J.) befindlichen Dante-Zeichnungen Koch's sind inzwischen folgende Notizen in die Oeffentlichkeit gedrungen: 40 Blätter besitzt seit mehreren Dezennien der König Johann von Sachsen; dieselben waren bei der jüngsten Dante-Feier in Dresden ausgestellt und sind gegenwärtig der dortigen Dante-Sammlung einverleibt. 18 Blätter (Federzeichnungen) besitzt Hr. K. v. Marschall in Karlsruhe. 2 Blätter endlich die königl. Kupferstichsammlung in Stuttgart; letztere hatte der Meister 1835 dem Hrn. Wolfgang Menzel geschenkt, welcher sie ebenfalls durch Schenkung der genannten Sammlung überließ. Die Gesammtsumme der Koch'schen Dante-Zeichnungen beliefe sich demnach auf 176 Blätter! Vgl. Augsb. Allg. Ztg. Nr. 273, S. 4432; Nr. 282, S. 4571; Nr. 288, S. 4667 und Nr. 292, S. 4731 d. J. A. d. R.

Die Jakobiner hatten in Straßburg dem jungen, leidenschaftlich erregbaren Künstler allen Glauben genommen; durch das Studium des Dante, das er bald nach seiner Ankunft in Rom (Frühjahr 1795) begann, wurde er wiederum zu ihm zurückgeführt, dergestalt, daß er sich bewogen fühlte, in S. Giovanni a Laterano förmlich ein erneutes Bekenntniß seines katholischen Glaubens abzulegen. Dante blieb fortan sein Lieblingsdichter.

Ueber die beabsichtigte Herausgabe der Koch'schen Kompositionen zu Dante liegen mir zwei Briefe von Manz in Regensburg und Wittmer in Rom vor, die sich in einem wichtigen Punkte widersprechen. Jener schreibt mir auf eine an ihn gerichtete Anfrage unter dem 16. August 1858: „Von den Koch'schen Kompositionen sind ein paar Blätter gestochen, allein bloß in Kontour, während ich solche mehr ausgeführt wünschte," wogegen mir Wittmer unter dem 26. Juni 1859 aus Rom mittheilt, Manz scheine die Lust an der Sache verloren zu haben, nachdem er von Koch's Divina Commedia durch P. Bernardo die drei Blätter in Kontour habe bestellen und ausführen lassen, von welchen er Hrn. Manz im vergangenen Jahre Proben überbrachte. Dieser Bernardo ist der Pater Bernardo Jeckel da Monaco, seines Zeichens ein armer Mönch im wandernden Orden der Kapuziner in Rom, ein geborener Münchener, der eine Anzahl großer schöner Blätter theils nach eigenen Entwürfen, — denn er ist nebenbei auch Maler und Architekt, — theils nach Cornelius, v. Rhoden, Koch und Steinle in Stich und Radirung ausgeführt hat, von welchen mehrere bei Fr. Gypen in München erschienen sind.

Die Reorganisation des Wiener Polytechnikums.

Die von uns neulich angekündigte Veröffentlichung des neuen Statuts für das Wiener Polytechnikum ist inzwischen erfolgt *). Bei dem innigen Zusammenhange, welcher zwischen den technischen Wissenschaften und den Künsten besteht, und bei der hohen Bedeutung, welche man dieser neuen kaiserlichen Entschließung besonders auch für das höhere Gewerbeleben in Oesterreich beimessen darf, glauben wir wenigstens den Geist, aus welchem dieselbe geflossen ist, unseren Lesern in Kurzem charakterisiren zu sollen.

*) Wiener Zeitung vom 29. Oktober d. J.

Auch dieses neue Statut ist, wie die kürzlich besprochene neue Verfassung unserer Kunstakademie, kein Akt willkürlicher Gesetzmacherei, sondern das Resultat freier und eingehender Berathungen, welche das Professoren-Kollegium des Polytechnikums und nach ihm der Unterrichtsrath im Laufe der letzten Jahre über die seit langer Zeit nothwendig gewordene Reorganisation dieses größten technischen Lehrinstitutes der Monarchie gepflogen haben. Die jetzt erfolgte Sanktion war schon unter dem vorigen Ministerium dringender Wunsch der betheiligten Kreise. Unser heute am Ruder befindlicher Hr. Staatsminister darf sich Glück wünschen, auch diese Frucht der Arbeit einer hinter uns liegenden Zeit so leicht und schnell haben pflücken zu können.

Durch die Reorganisation hat das Wiener Polytechnikum eine völlig veränderte Physiognomie bekommen. Es ist dadurch in der That zu dem Range einer technischen Hochschule im vollen Sinne des Wortes erhoben worden. Statt, wie bisher, aus nur zwei Abtheilungen, einer technischen und einer kommerziellen, besteht das Institut jetzt aus deren fünf: einer allgemeinen Abtheilung, in welcher alle diejenigen Gegenstände gelehrt werden, welche die wissenschaftliche Grundlage der darauffolgenden Fachstudien bilden, und außerdem aus vier Fachschulen, für Straßen- und Wasserbau, für Hochbau, für Maschinenbau, endlich für technische Chemie. Die vom Professoren-Kollegium des Polytechnikums weiter vorgeschlagenen drei Fachschulen für Berg- und Hüttenwesen, für Geodäsie und für Handel und Staatswirthschaft wurden vorläufig nicht eingerichtet, doch sind in dem neuen Statut ausdrücklich der Anstalt selbst die Mittel zu einer späteren Erweiterung ihrer Lehrgegenstände an die Hand gegeben.

In diesen Bestimmungen ist nun hauptsächlich zweierlei besonders zu betonen. Erstens, daß eine allgemeine naturwissenschaftlich-mathematische Abtheilung den Fachstudien an die Seite, oder vielmehr voran gestellt ist. Sie soll am Polytechnikum dieselbe Stelle einnehmen, welche der philosophischen Fakultät an unseren Universitäten gebührt. Sie stellt ein Ganzes zwischen den verschiedenen Fachschulen her, schlingt um dieselben gleichsam ein ideales Band, und erhebt das Ganze über den Charakter eines bloßen Aggregats vereinzelter Wissenszweige zu einer technischen Universität, auf der neben dem Brotstudium auch die Wissenschaft als solche ihre Pflege findet. — Daneben ist dann aber, und dies ist der zweite Hauptpunkt, gerade den Fachschulen eine den erhöhten Anforderungen der Zeit entsprechende, streng auf das praktische Lernen gerichtete Verfassung verliehen, und einer jeden derselben eine reiche Fülle von Lehrgegenständen zugetheilt. Wir wollen hier nur einige von den zu lehrenden Gegenständen namhaft machen. Es sind: allgemeine Geschichte, österreichische Geschichte, Geschichte der Baukunst, Geschichte der induktiven Wissenschaften, deutsche Literatur, Aesthetik, Nationalökonomie, Statistik, Handels-, Wechsel- und Seerecht, österreichische Verfassungs- und Verwaltungslehre, Buchhaltung, technisches und Freihandzeichnen, Ornamentik und Ornamentzeichnen, Landschaftszeichnen, Modelliren u. s. w.

Mit dieser bedeutenden Erweiterung des Lehrplanes geht natürlich eine entsprechende Vergrößerung des Lehrkörpers Hand in Hand. In dem neuen Institute werden nicht weniger als 24 ordentliche Lehrkanzeln, ferner 16 Docenten-, 3 Adjunkten-, 25 Assistentenstellen und der Posten eines außerordentlichen Professors zur Besetzung kommen. Abgesehen von Berufungen ausgezeichneter Männer des Auslandes, deren Anstellungsbedingungen besonderem Uebereinkommen vorbehalten bleiben, ist als Minimum des Jahresgehaltes der ordentlichen Professoren die Summe von 2500 fl., mit dem Dezennalvorrückungsrechte zu 3000 fl. und 3500 fl., sowie einem Quartiergelde von jährlich 400 fl. ö. W. festgesetzt.

Die Dotationen der technischen Sammlungen, Laboratorien und der Bibliothek des Polytechnikums, für welche ein besonderes Personal besteht, wurden ebenfalls reich bedacht. Sie belaufen sich, abgesehen von den Gehalten dieses Personals, auf jährlich 18,000 fl. ö. W.

Auch bei der Verwaltung des Polytechnikums hat, wie bei der Kunstakademie, das Prinzip vollster Autonomie Platz gegriffen. Die wissenschaftliche, ökonomische und disciplinare Leitung ist dem Professoren-Kollegium übertragen, an dessen Spitze der Rektor steht. Dieser wird von dem Kollegium aus den ordentlichen Professoren auf ein Jahr gewählt. Jede Fachschule hat ferner aus den ihr angehörigen Professoren einen Vorstand auf zwei Jahre zu wählen. Hiedurch ist ein stetes lebendiges Wechselverhältniß zwischen dem Lehrkörper und der Leitung angebahnt und eine Verknöcherung der letzteren in ausschließlich administrativer Beschäftigung ferngehalten.

Dazu kommt noch die Bestimmung, daß der gesammte Lehrkörper, einschließlich der Docenten, Adjunkten u. s. w., am Schluße jedes Schuljahres eine Generalversammlung zu halten hat, in welcher alle Wünsche und Anträge in Betreff einer Fortbildung oder Umgestaltung der Statuten berathen werden. Ein Protokoll setzt davon das Ministerium in Kenntniß. Aehnliche

Verordnungen bestehen für die einzelnen Abtheilungen. Zu diesen Schlußsitzungen sind auch außerhalb der Anstalt stehende Fachmänner zuzuziehen.

Den Bestimmungen über die Zuhörer entnehmen wir, daß durch die geforderte Maturitäts- oder Aufnahmsprüfung die einer Hochschule würdige Reife der Schüler gewährleistet ist. Für die „ordentlichen Hörer“ (es gibt daneben auch „außerordentliche“) ist ein jährliches Unterrichts-Honorar von 50 fl. festgesetzt. Unbemittelten kann dasselbe ganz oder zur Hälfte erlassen werden. Für die sämmtlichen Fachschulen sind strenge Prüfungen angeordnet. Ueber die bestandene Prüfung erhält der Kandidat ein Diplom.

So ist auch in Bezug auf die Zuhörer die Würde einer Lehranstalt ersten Ranges gewahrt. — Möge die nun demnächst zu erwartende Durchführung dieser Grundsätze den trefflichen Absichten ihrer Urheber entsprechen!

Zu Rafael's „Schule von Athen“

erhalten wir in Folge des Aufsatzes in Nr. 41 d. Bl. von dem Unterzeichneten die nachstehende Zuschrift:

Geehrte Redaktion.

Hätten sie die Freundlichkeit, folgenden Bemerkungen einen Platz in Ihrem Blatte zu gönnen?

1. Herr Professor Hettner läßt in dem gegen meine Auffassung der „Schule von Athen“ gerichteten Aufsatze den Stich vom Jahre 1524 unerwähnt, welcher den sogenannten Pythagoras bereits als Evangelisten darstellt.

2. Ich habe ausdrücklich hervorgehoben, daß mir selbst die Umdeutung des sogenannten Plato in Paulus bedenklich erschien.

3. Die Inschrift auf dem „Parnaß“ bezieht sich doch wohl auf die Vollendung der sämmtlichen Malereien des Gemaches. Passavant nimmt an, daß der „Parnaß“ zwischen „Disputa“ und „Schule von Athen“ falle. Daß es jedoch die älteste Komposition sei, zeigt der von Marcanton gestochene erste Entwurf Rafael's.

4. Die Inschriften der Deckenfiguren brauchten nicht speciell erwähnt zu werden, da ich in ganz verständlicher Weise anstatt „Philosophie“ für Causarum cognitio „Wissenschaft“, anstatt „Theologie“ für Rerum divinarum scientia „Offenbarung“ vorschlug.

5. Meine Erklärung der beiden Gemälde dürfte insofern kaum als „Neuerung“ zu bezeichnen sein, als sie nichts als ein Versuch ist, der Anschauung des 16. und 17. Jahrhunderts wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen.

6. Nicht meine, sondern die Ansicht Passavant's (um sie so zu bezeichnen), für welche Hr. Professor Hettner eintritt, beruht auf sogenannten inneren Gründen, indem Passavant und seine Anhänger an Stelle des vorhandenen urkundlichen Materials nur ihre eigenen, unter sich abweichenden, theoretischen Aufstellungen ihren Erklärungen zu Grunde legten, deren geistreiche und oft einleuchtende Durchführung ich anerkannt habe.

7. Es ist ausdrücklich von mir erklärt worden, daß mein Versuch, Vasari's Deutung der „Schule von Athen“ zu retten, eben nur ein Versuch sei, bei dem ich mich im Irrthum befinden könnte. Ich nahm für diesen Fall nur das Verdienst in Anspruch, zu Vasari's Gunsten zusammengestellt zu haben, was aufzufinden war und was man bisher nicht gehörig gewürdigt zu haben schien.

Hochachtungsvoll

H. Grimm.

Berlin, 1. November 1865.

Kunstliteratur.

Bericht über die XIV. Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure in Wien. Wien 1865. 1 Bd. 4.

W. Es ist bekannt, daß die letzte, in Wien abgehaltene Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure nicht nur durch den überaus zahlreichen Besuch, sondern auch durch den inneren Gehalt der Besprechungen und Vorträge glänzte. Um so willkommener mußte daher Allen, welche sich für die Fortschritte im Bau- und Ingenieurwesen, sowie für die in der Versammlung angeregte Lösung einer Reihe dahin einschlägiger Fragen interessiren, der Beschluß des Lokalkomité's sein, in den offiziellen Bericht über die Versammlung auch ein Resumé der abgehaltenen oder doch angemeldeten Vorträge sammt den erläuternden Illustrationen aufzunehmen. Dadurch erhielt dieser Bericht eine Bedeutung, welche die einer bloßen Gelegenheitsschrift weit überragt. Wir sind dadurch auch veranlaßt, darauf zurückzukommen, und zwar speziell aus dem Grunde, weil wir in dem Bericht auch mehreren Vorträgen begegnen, welche von kunstgeschichtlichem Interesse sind.

In der Abtheilung für Architektur hielt Erbkam aus Berlin einen Vortrag über die Existenz und den Bau des Möris-See's in Aegypten, womit er die Angaben älterer französischer Gelehrten auf Grund der in jüngster Zeit von der ägyptischen Regierung veranlaßten Forschungen berichtigte. Heuchler in Freiberg gab eine Geschichte der Restauration der prachtvollen goldenen Pforte am Dome von Freiberg und zerstreute die seiner Zeit mehrseitig ausgesprochenen Befürchtungen über den dabei beobachteten Vorgang. Ferstel veröffentlichte seinen beabsichtigten, aber durch Krankheit verhinderten Vortrag über den Bau der Votivkirche, worin er die Gründe entwickelte, welche ihn für die dabei angewendeten Konstruktions-Prinzipien bestimmten. Stache brachte seine Broschüre über die Entstehung des Künstlerhauses zum Abdrucke. Th. Hansen entwickelte sein interessantes und seiner Zeit vielbesprochenes Projekt zur Restauration und künstlerischen Ergänzung des äußeren Burgthores in Wien. Den Schluß der Vorträge bildete Ritgen aus Gießen mit seiner Darstellung der Formen der mittelalterlichen Zinnen. Für den Kunstforscher sind diese Vorträge der Architekten von großem Interesse; denn sie geben dadurch, daß der Fach-

mann zum Fachmanne spricht, Gelegenheit, in den innersten Ideengang der Künstler einzudringen und über die Entstehung der betreffenden Bauwerke werthvolle Aufschlüsse zu erhalten.

Korrespondenz-Nachrichten.

⊙ **Stuttgart.** (Plastisches. Auszeichnung. Heidel †. Besuche. Rheinische Kunstausstellung). Professor v. Wagner, dessen Büste des jetzt regierenden Königs v. Württemberg bereits in diesen Blättern erwähnt wurde, hat nunmehr auch die Büste der Königin Olga als Pendant angefertigt. Die bekanntlich antik schönen Formen der hohen Frau wurden von dem im Portraitirfach so bewährten Meister treu wiedergegeben, sowie weibliche Anmuth und wahrhaft fürstliche Hoheit sich bei frappantester Aehnlichkeit in jedem Zuge aussprechen. — Die von einem Schüler Wagner's, Rau, modellirte kolossale Büste Ludwig Uhland's, welche der Erzgießer Pelargus hier in wohlgelungenem Guß vervielfältigte, wurde kürzlich im Garten der Liederhalle mit entsprechender Feierlichkeit aufgestellt und so ist bereits dem edlen schwäbischen Sänger ein schönes Denkmal gesetzt. Was die Statue, welche Uhland in seiner Heimatstadt Tübingen errichtet wird, anbelangt, so hören wir mit Vergnügen, daß das betreffende Komité nun doch ernstlich daran denkt, eine Konkurrenz auszuschreiben. Da man die Beiträge zu dem Monumente in allen deutschen Gauen gesammelt hat, so scheint es auch nicht mehr als billig, daß allen deutschen Künstlern Gelegenheit gegeben wird, an einem so schönen nationalen Werke ihre Kräfte zu versuchen. Eine schwierige Aufgabe wird es immerhin werden, da bei der Darstellung des edlen Mannes die beiden charakteristischen Momente seines Wesens zusammengefaßt werden müssen, das Sängerthum und sein Kämpfen für die ewigen Rechte des Volks. Der begeisterte Dichter, der schlichte anspruchslose Bürger und der unerschrockene Freiheits-Mann, — wer wollte den einen oder anderen in einer Statue Uhland's entbehren? Da werden unsre plastischen Künstler ein nicht so leicht zu bewältigendes Stück Arbeit vorfinden! — Der talentvolle Zeichner Julius Schnorr, welcher mit Professor Bäumer die schon rühmlichst von uns erwähnte industrielle Zeitschrift herausgibt, hat vom König von Württemberg die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. — Allgemeines Bedauern in den hiesigen Künstlerkreisen hat der plötzliche Tod des Bildhauers Heidel aus Berlin erregt. Derselbe weilte hier, um sein unter der Presse befindliches größeres anatomisches Werk, welches natürlich auch mit den nöthigen Illustrationen versehen wird, zu überwachen, als den sonst gesunden, rüstigen Mann über Nacht der Tod überraschte. — Von namhaften Künstlern besuchte kürzlich Knaus die schwäbische Residenz, um sich das Kannstadter Volksfest, sowie die nächste schöne Umgebung Stuttgarts anzusehen. Sodann nahm Professor Sybel aus Berlin die hiesige Kunstschule in Augenschein und sammelte sich über ihre Einrichtung die vollständigsten Notizen. Derselbe reist im Auftrage der preußischen Regierung, und da er außer den deutschen auch die belgischen, holländischen und französischen Kunstanstalten zu besuchen hat, so wird er ein reiches Material einsammeln, dessen Quintessenz die Berliner Akademie zu verwerthen wissen wird. — Die große Rheinische Kunstausstellung, die letzte im Cyklus der sieben verbundenen Städte, findet gegenwärtig in den Räumen der Staatsgalerie statt, und es hat der Katalog über 400 Nummern aufzuweisen. Als Kuriosum mag hier Platz finden, daß die Skulptur eine einzige dieser Nummern in Anspruch nimmt, also gewiß in größter Bescheidenheit auftritt. An und für sich ist die Ausstellung nicht besser und nicht schlechter als ihre Vorgängerinnen und es macht sich manches recht verdienstliche Werk geltend. Als das weitaus hervorragendste dürfte wohl Hasenklever's, des leider so früh gestorbenen Düsseldorfer Genremalers, „Examen des Kandidaten Jobs“, welches Bild der treffliche Künstler schon vor etwa 20 Jahren in 5 Exemplaren malte, zu nennen sein. Es ist der Haupt-Anziehungspunkt der ganzen Ausstellung und verdient auch noch heute das Lob und die Bewunderung, welche es sich zur Zeit seiner Entstehung erworben. Auch hält, abgesehen von seinem geistigen Reiz, das Bild in technischer Beziehung noch jedem neuen, selbst dem raffinirtesten Bravourstücke der Piloty'schen Schule Stand. Gewiß wäre dies Kunstwerk ein würdiger Schmuck für jede Galerie und es ist zu verwundern, daß es bis jetzt noch Eigenthum der Kunsthandlung Bismayer & Kraus in Düsseldorf geblieben ist. Die Historienmalerei hat sich höchst spärlich eingefunden und das Wenige, was vorhanden, macht nicht viel von sich reden. Zum besten gehört noch Mücke's „Errettung der heil. Adelheid“, obschon auch hier der obskure Gegenstand und eine gewisse Trockenheit der Darstellung nicht dazu beitragen, der sonst gewissenhaft durchgeführten Arbeit zu einem Erfolge zu verhelfen. Zum Theil gut gedachte und ebenso tüchtig gemalte Genrebilder lieferten Körle, Frl. Martens und Frl. Barth, sodann Wiedmeyer, Simmler, Beischlag, Bauerle, Heck, Wischebrink, Friedländer, Hanes und vor allen diesen A. Cesar, dessen „spielende Landsknechte“ eine Perle der Ausstellung bilden. Unter den Landschaften zeichnen sich die von Gust. Cloß, Friedr. Zimmermann, Starkenborgh und Cinier aus. Die Thiermalerei zeigt erfreuliche Arbeiten von Kaufmann, Bürkel, Braun und Roux, und im Portraitfache können wir wenigstens ein wohlgelungenes männliches Bildniß von R. Heck rühmend erwähnen.

Kleine Chronik.

Professor Bernhard Grueber in Prag arbeitet seit längeren Jahren an einer Kunstgeschichte Böhmens, speziell im Zeitalter Kaiser Karl's IV., welche durch den deutschen Geschichtsverein für Böhmen herausgegeben werden wird. Der Verfasser ist mit den Vorarbeiten im Reinen und gedenkt im nächsten Frühjahre den Druck des Werkes beginnen zu können.

Heinrich v. Förster, Eigenthümer der „Allgemeinen Bauzeitung“ hat, wie wir in der „Oesterreichischen Wochenschrift“ lesen, den bedeutenden Entschluß gefaßt, die berühmtesten Bauschöpfungen aus der florentinischen Blüthezeit von Brunelleschi bis Michelangelo in großem Maßstabe zu veröffentlichen. Zu diesem Behufe gingen zu Anfang Winter vorigen Jahres zwei tüchtige Architekturzeichner nach Florenz, deren erste Sendungen vor Kurzem in Wien eingetroffen sind. Diese Blätter, welche

sich hauptsächlich noch mit Brunelleschi beschäftigen, verdienen alles Lob. Die Zeichnungen rühren von dem jungen und talentvollen Architekten Gnauth her, dessen kolorirte Skizzen auf der Architektenausstellung zu Wien allgemeinen Beifall fanden. Ohne Zweifel wird das jetzt unternommene Werk seinen Einfluß auf die modernen Baubestrebungen nicht verfehlen und dürfen wir hoffen, daß es auch im Sinne jener großen Meister ausgeführt werde.

Zu den Todesfällen, die wir unlängst gemeldet, sind schon wieder mehrere namhafte Verluste der Künstlerwelt hinzuzufügen. In Gotha verschied am 30. August der durch seine „Ethnographischen Reisebilder" bekannte Maler und Schriftsteller W. Kiesewetter. — Am 16. desselben Monats verstarb in Rom der begabte Wiener Landschaftsmaler Johann Raffalt; man hatte zuerst an der Wahrheit dieser Todesnachricht zweifeln wollen; leider hat sich dieselbe nur zu bald bestätigt. — Am 28. September starb in Haßfurt der um die Wiederbelebung der mittelalterlichen Baukunst seinerzeit hochverdiente Architekt Professor Karl Alex. v. Heideloff, 1788 in Stuttgart geboren, dann als Lehrer am Nürnberger Polytechnikum, als Restaurator zahlreicher mittelalterlicher Baudenkmale und fruchtbarer Schriftsteller thätig. — Die deutsche Plastik verlor durch den am 30. September erfolgten Tod des in unserer heutigen Stuttgarter Korrespondenz ebenfalls erwähnten Hermann Heidel, geb. 1812 in Bonn, einen von klassischem Geist erfüllten, durch Kraft und Reichthum der Erfindung ausgezeichneten Künstler. Außer seinen zahlreichen in Berlin befindlichen Werken, besonders Reliefs, erwähnen wir sein Händel-Denkmal für Halle und seine 1851 publizirten Umrisse zu Goethe's „Iphigenia". — An demselben Tage verschied in Frascati bei Rom der Landschaftsmaler Joh. Frey aus Basel. — In Wien starb die als Genre- und Porträtmalerin hierselbst wohlbekannte Elise Madell. — Berlin verlor am 8. Oktober den Professor der Malerei und Zeichenlehrer an der dortigen Kunstakademie, Heinr. Em. Längerich. — Aus London wird der Tod des berühmten englischen Pferdemalers John Herring gemeldet. — In Paris verschied am 1. Oktober der Historienmaler und Akademiker Fr. Jos. Hein, geb. 16. Dezember 1787 zu Belfort am Oberrhein, vornehmlich durch seine zahlreichen, in den Pariser Kirchen und Palästen zerstreuten mythologisch-historischen Bilder bekannt.

Lokales.

Die Centralmarkthalle steht nach der am 31. v. M. feierlich vollzogenen Schlußsteinlegung nun für den Verkehr vollendet da. Beim Bau derselben wurde von der neuerdings üblich gewordenen Konstruktionsweise derartiger größerer Marktlokalitäten insofern abgewichen, als der eigentliche Hallenbau, aus Eisen, Holz und Glas, hier in eine Gruppe von selbstständigen Eck- und Flügelbauten, in Ziegelrohmaterial ausgeführt, hineingestellt ist. Zwischen diesen Umfassungsbauten fährt man von der Parkseite durch Gitterthore in die fünfschiffige Halle hinein, während auf der anderen Seite besondere Zufahrten für die von der Verbindungsbahn kommenden Waaren angelegt sind, und außerdem rechts und links Treppen von dem hochliegenden Plateau der Halle zu den Seitenstraßen hinabführen. In dieser mannigfachen Gruppirung der verschiedenen Theile des Baukomplexes liegt ein besonderer Reiz der Anlage und ein wesentliches Verdienst des Architekten. Die Durchbildung ist eine sehr solide und ansprechende. Doch hätte man vielleicht bei den eisernen Säulen des Inneren der Kunst etwas mehr Platz gönnen dürfen, um diesen modernen Schrauben- und Röhrenstyl zu veredeln. Die Eisengitter an der Façade sind wohl ein späterer Zusatz; sie fügen sich dem Ganzen nicht eben harmonisch ein. Auf den Eckpfeilern der Seitengebäude vermißt man die vielleicht noch zu erwartenden Bekrönungen.

E. L. **Kunstauktion.** Soeben sahen wir den Katalog einer Kupferstichsammlung durch, die in dem rühmlich bekannten Comptoir der Kunsthandlung Miethke & Wawra dahier am 20. d. M. zur Versteigerung gelangt. Schon das oberflächliche Durchblättern hat uns überzeugt, daß der Liebhaber dieses Kunstzweiges, mag er nun Grabstichblätter, Holzschnitte, Radirungen oder Schabkunstblätter vorzüglich sammeln, hier für seinen Kunstsinn genug des Vorzüglichen findet. Wir treffen hier den zweiten Theil der Pasqualati'schen Sammlung, dann den Nachlaß des in Rom verstorbenen Raffalt und andere kleinere Sammlungen. Unter den Blättern wollen wir vorzüglich hervorheben, von den Italienern Marcanton und seine Schule, Clairs-obscures von Coriolan, sowie viele einzelne Malerradirungen (Peintres-graveurs); aus der deutschen Schule finden wir Israel Meckenen, Dürer, die sogenannten Kleinmeister, die Monogrammisten, ferner Hollar, Chodowiecky, Wille, Bartsch zahlreich vertreten. Unter den Niederländern präsentiren sich Bega, van Dyck's Bildnisse, L. v. Leyden, Lievens, Ostade, Potter, Rembrandt, Rubens' Schule, Teniers, Waterloo auf die würdigste Weise. Von den französischen Meistern erwähnen wir die Audran, de la Bella, Boissieu, Callot, Desnoyers, Edelink, Hooghe, und von den Engländern Hogarth und Woollet. Es sind bei den genannten Meistern die vorzüglichsten Sachen zu suchen. Dazu kommen Ornamente, auf die wir namentlich das österreichische Museum aufmerksam machen, Flug- und Spottblätter und viele Liebhaber-Radirungen. Eine besondere Eigenthümlichkeit bildet die Sammlung von Handzeichnungen, besonders neuerer Meister, deren Originalität nicht zu bezweifeln sein dürfte und besonders eine reiche Sammlung Zeichnungen von der Hand des leider zu früh verblichenen Raffalt: Crayon-Studien, Aquarelle, Oelstudien und vollständig ausgeführte Gemälde. Hiemit sei der fleißig gearbeitete und geschmackvoll ausgestattete Katalog allen Kunstfreunden bestens empfohlen und die Erfahrung der letzten Jahre möge sich abermals wiederholen, daß in Wien gediegene Sachen stets einen Käufer finden und einen entsprechenden Verkaufspreis erzielen!

Briefkasten der Redaktion: 28. Oktober — 3. November: E. L. und W. hier, H. G. in Berlin: Benützt — F. P. in München und O. M. in Ludwigshafen: Wird brieflich beantwortet — "r" in Innsbruck Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 45. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 11. November 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Apokryphen der Münchener Pinakothek und der neue Katalog.

Von Otto Mündler.

Ich habe in dem ersten Aufsatze, der die Münchener Pinakothek zum Gegenstande hat (Nr. 39 d. Bl.), die Absicht zu erkennen gegeben, eine eingehende Besprechung der neuen Ausgabe des Katalogs in Kürze nachfolgen zu lassen. Bei reiflicher Ueberlegung aber wurde mir klar, daß, wollte ich dieses Thema einigermaßen erschöpfend behandeln, nichts Wesentliches übergehen und jede ausgesprochene Meinung ausführlich begründen, der kostbare Raum dieser Blätter von mir ungebührlich in Anspruch genommen, und die Geduld der Leser auf eine zu harte Probe gestellt würde. Ich glaube daher für den Augenblick mich auf eine Anzahl von Bemerkungen, theils ausgeführter, theils nur flüchtig andeutender, beschränken zu sollen, hinreichend immerhin, um die auffallendsten Gebrechen der Münchener Gemäldesammlung, die bedauerlichsten Lücken der neuen Ausgabe des Katalogs zur Anschauung zu bringen. Ich verhehle mir dabei einen Uebelstand keineswegs. Dadurch, daß ich von dieser neuen Ausgabe Veranlassung genommen zu meinen kritischen Bemerkungen, deren eine beträchtliche Anzahl seit langen Jahren in meinen Notizenbüchern und in meinem Gedächtniß geschlummert, zu gleicher Zeit mit dem langverhaltenen Unmuth, den ich im Herzen trage und dem ich bei dieser Gelegenheit loszubrechen nicht ganz verwehren kann, dadurch gewinnt es den Anschein, als wäre meine Kritik überwiegend, ja ausschließlich gegen die erwähnte Arbeit gerichtet, welche ich doch mit größter Bereitwilligkeit und mit lebhafter Befriedigung als relativ vortrefflich anerkenne, in mehr als einer Beziehung, namentlich was kunstgeschichtliche Forschung im Gebiete der altniederländischen und deutschen Malerschulen betrifft, auf der Höhe der Zeit stehend, und jedenfalls alle früheren Ausgaben des Katalogs weit, sehr weit hinter sich lassend finde. Auch wäre ich gerne bereit, in dem einen, freilich als wesentlich obenanstehenden Punkte, wo mir der neue Katalog unvollkommen und lückenhaft erscheint, in Bestimmung der Meister und was sich daran knüpft, die verschiedenartigen Schwierigkeiten anzuerkennen, die sich dem Verfasser des neuen Katalogs entgegenstellen mochten, hätte er nur selber für gut gefunden, meiner freundlichen Hypothese in etwas zu Hilfe zu kommen. Gerade in jenem Punkte nämlich besteht die Hauptschwäche der Sammlung und der bisherigen Kataloge, da wuchert am üppigsten das Unkraut, um dessen Ausraufen es sich handelt; gerade da mußte mit größter Entschiedenheit und Unabhängigkeit des Urtheils vorangegangen werden. Ob nun in dieser Beziehung der Verfasser sich der dazu nothwendigen äußeren Unabhängigkeit auch wirklich erfreut habe, ob nicht namentlich in Bezug auf solche Bilder, die erst in den letzten 40 bis 60 Jahren erworben und der königl. Sammlung einverleibt worden, gewisse Rücksichten besonders zwingender Art obgewaltet, das zu untersuchen liegt, bei dem Stillschweigen des Verfassers, mir nicht ob. Mir kann es doch wohl nicht zugemuthet werden, ja ich halte mich, allen Ernstes, gar nicht für befugt, hermeneutische Grundsätze zu befolgen, die dem Verfasser fremd sind, und Bedenken zu erheben, von denen sich an keiner Stelle des Vorworts auch nur die entfernteste Andeutung findet. Vielmehr lese ich gegen

Ende dieses Vorworts nachfolgende feierliche Erklärung: „Für alle in dem vorliegenden Katalog enthaltenen Behauptungen und Ansichten nehme ich die alleinige und volle Verantwortlichkeit in dem Sinne auf mich, daß die öffentliche Kritik sich dafür in allen Stücken lediglich an mich zu halten habe". Deutlicher und entschiedener kann man, so scheint es mir, kaum sich ausdrücken; und nach einer solchen, ich möchte sagen, Herausforderung kann doch wohl dem Verfasser die von mir beobachtete Offenheit nicht unerwartet, vielmehr nur willkommen sein. Volenti non fit injuria. Ich fasse denn auch, nach aufmerksamer Prüfung des neuen Katalogs vom ersten bis zum letzten Blatt, mein Urtheil dahin zusammen, daß man aller Orten — wie ja aus meinen einzelnen Ausstellungen zur Genüge erhellt — auf Beweise von Mangel an eigener Anschauung, an Erfahrung, an Vertrautheit mit den zu behandelnden Fragen, kurz auf offenbare Unzulänglichkeit stößt; sowie auch schon im Vorworte, woraus ich die leitenden Grundsätze des Verfassers zu erkennen gesucht, überall das Schwankende, hin und her Tastende in den Ansichten des Verfassers — ich habe hauptsächlich jenen wesentlichen Punkt der Bilderbestimmung im Auge — störend zu Tage tritt. Was er mit der einen Hand zu geben scheint, nimmt er mit der andern wieder zurück; und ich zweifle, daß es dem gewandtesten Diplomaten gelingen würde, folgende Sätze zusammenzureimen und von den Prinzipien, die der Verfasser befolgt hat, sich eine deutliche Vorstellung zu machen. „Eine Revision der Bilderbenennungen und Künstlernamen", so heißt es im Vorworte, „war in der letzten Ausgabe des Katalogs bereits angebahnt, fand aber erst in der vorliegenden ihre vollständige (!) Durchführung. Doch lag es weder im Interesse der Sammlung (quod nego), noch der Wissenschaft (?), eine radikale Kritik zu üben. Die Unsicherheit des kunstkritischen und kunstgeschichtlichen Bodens (?) gebot Vorsicht und Zurückhaltung, da es viel leichter ist, Alles für unecht zu erklären (wem fiele denn so etwas ein?) als in einem einzigen Fall nachzuweisen, wie weit die Echtheit reiche (?!). Ueberdieß ist unbestreitbare Gewißheit nur auf urkundlichem Felde zu finden (?) . . . Andrerseits forderte die Würde der Wissenschaft (also doch!) die strengste kritische Sichtung und Reinstellung der Frage über Echtheit und Unechtheit der Bilder (ganz einverstanden), „über ihre Herkunft und Geschichte um so mehr, als dadurch (?) die richtige Schätzung des Werthes und der wahre Ruhm der königl. Sammlung nur gewinnen konnten".... „Als Anhaltspunkte und Quellen für meine Aufstellungen galten mir in erster Linie die Bilder der Sammlung selbst nach ihrem analogen künstlerischen Verhältniß zu mir bekannten" (ohne unbescheiden zu sein, möchte ich fragen, welche Sammlungen wohl dem Verfasser bekannt sind) und beglaubigten Bildern verwandter Art und Richtung, desgleichen die urkundlichen Bezeichnungen, welche auf oder an ihnen vorkommen; in zweiter Linie die von anderen Forschern über Bilder der Pinakothek ausgesprochenen Urtheile und Ansichten, welche ich mir in freier Wahl meiner Ueberzeugung nach Erforderniß (?) bedingt oder unbedingt aneignete oder gänzlich verwarf" (also in letzter Instanz doch wieder das subjektive Gutachten). — Und wenn ich nun nach alledem keineswegs im Klaren bin, wo denn der Verfasser bei all diesem Schwankenden eine Stütze finde, welchen Leitstern er auf dieser hohen See voll Unsicherheit im Auge habe, so gestehe ich, daß es zu meiner Aufklärung nicht das Geringste beiträgt, wenn ich finde, daß in der „Allg. Zeitung" Hr. Professor Marggraff darum belobt wird, daß er nicht „mit Dreistigkeit subjektive Meinungen ohne Gründe mit objektiv Begründetem vermischt", nicht „den zweiten Schritt vor dem ersten" unternommen habe. Hier, scheint mir, thut es dringend Noth, sich zu verständigen. Es ist ein vielverbreiteter Wahn, daß nichts fest stehe auf dem Gebiete der Gemäldekenntniß. Man weiß nicht, oder glaubt nicht, weil man an sich selbst nicht die Erfahrung gemacht hat, daß man durch langjährige Uebung und unausgesetztes Studium die Fertigkeit erlangen kann, in einer Bildergalerie zu lesen, wie jeder in einem Buche liest, dessen Sprache ihm geläufig ist, nur freilich mit dem Unterschiede, daß gerade jenes Lesen aus keinem Buche sich erlernen läßt. Man weiß nicht, oder glaubt nicht, daß die Gemälde-Diagnostik, — in ganz ähnlicher Weise wie die ärztliche — halb angeboren, halb zu erlernen, eine Kunst und zugleich eine auf festen Grundsätzen ruhende Wissenschaft ist. Ich für meinen Theil behaupte, daß fester Boden unter den Füßen nur derjenige hat, dem ein Paar geübter Augen im Kopfe und ein reichlicher Vorrath von gesammelten Erfahrungen jederzeit zu Gebote steht, so daß er nie und nirgends rathlos und verlassen im Nebel tappt, daß er in jedem gegebenen Falle — natürlich innerhalb der Gränzen seiner Kenntnisse — ein Richtiges oder annähernd Richtiges finden, niemals Schwarz für Weiß, niemals Schlecht für Gut ansehen wird. Das Schwankende aber, die „Unsicherheit des Bodens" fängt, — so behaupte ich, — da erst recht an, wo man auf objektivem Grunde zu stehen glaubt, d. h. wo man auf Ueberlieferung, auf

Herkunft und Geschichte der Bilder, auf Zeugnisse von Akademien, oder endlich auf „urkundliche Bezeichnungen" sich stützt, ohne das eigene, auf Kenntniß und Erfahrung gegründete Urtheil walten zu lassen. Allerdings sind urkundliche Bezeichnungen auf den Bildern von der allergrößten Wichtigkeit, und können in den meisten Fällen einen entscheidenden Einfluß auf das Urtheil ausüben. Aber 1. muß man Aufschriften zu lesen verstehen, was nicht immer so ganz leicht ist, als man glauben sollte. 2. sind falsche Bezeichnungen noch viel häufiger — weil viel leichter zu fertigen, — als falsche Bilder. Es finden sich auch echte Bilder mit später darauf gesetzten Bezeichnungen. Es finden sich falsche Jahreszahlen, die irre führen können, neben echten Bezeichnungen. Es kommen auf erweislich echten Bildern Aufschriften vor, die dem ersten, oder einem späteren Besitzer ihren Ursprung verdanken. Es kommen endlich gleichzeitige, oder fast gleichzeitige Kopien von Bildern berühmter Meister, oder Nachahmungen ihres Styles vor (so z. B. von J. v. Hemessen in der Art A. Dürer's), welche von dem Fälscher unbedenklich mit dem Namen oder dem Zeichen des Meisters versehen worden. Wie kann der Unerfahrene sich da zurecht finden? Daß der für Jahrhunderte nachzuweisende Besitz von unschätzbarer Wichtigkeit ist, versteht sich wohl von selbst; aber auch ein solcher schützt nicht für alle Fälle und unbedingt vor jeder möglichen Fälschung und Verwechslung. Namen haften seit Jahrhunderten an Bildern, zum Theil des ersten Ranges, Namen, die doch erweislich irrthümlich sind, ob nun als solche schließlich anerkannt, wie in dem Falle des Moretto da Brescia in Wien und in Frankfurt, des Holbein'schen Männerbildnisses in Dresden, und ähnlichen, oder aber noch nicht anerkannt, wie in zahllosen Fällen, die sich anführen ließen. Ueber alle derartigen Schwierigkeiten hilft nichts so sicher hinweg als praktische Vertrautheit mit Bildern und durch langjährige Uebung erworbene Unterscheidungsgabe; und in demselben Maaße als ein Mann diese erworben, wird er geringeres Gewicht auf Ueberlieferung, auf Herkunft und auf andere äußere Gründe legen. Doch es ist Zeit, daß ich zur Sache übergehe!

Sechs Bilder schweben mir zunächst vor, wenn ich von Apokryphen der Pinakothek spreche. Ich wende diese Benennung auf solche Werke der Malerei an, die nicht nur unrichtige Namen tragen, nicht von den Meistern herrühren, denen sie zugeschrieben sind, sondern überhaupt von gar keinem Meister herrühren, entweder spätere Kopien, oder Fälschungen, moderne Nachahmungen, fabrikartig erzeugte Produkte sind, in der Absicht gefertigt, um den Unerfahrenen zu täuschen, — die Pest des Bilderhandels, die Schandflecke der Sammlungen, in die sie sich eingeschlichen. Unter diesen Bildern nun steht obenan: Nr. 483 (Saal VII), der vielbesprochene Paris Bordone, den der neue Katalog, statt ihn herzhaft für das zu erkennen, was er ist, eine moderne Kopie, mit einem Aufwande von Rhetorik, einer besseren Sache würdig, zu halten sucht, und schließlich, — um die Verwirrung vollständig zu machen, — in dem Register durch ein angehängtes „(Kop.?)" doch preisgibt. In wie vielen Fällen wird es dem Verfasser eines Katalogs zu Theil, in Bezug auf ein Bild, dessen bloßer Anblick ihm sein Geheimniß nicht offenbart, auf den unumstößlichen Ausspruch eines Augenzeugen der vorgegangenen Fälschung sich stützen zu können? Läßt denn der Ausspruch Rumohr's den geringsten Zweifel übrig? Ist für Hrn. Marggraff die Autorität dieses Namens von zu geringem Gewicht? Rumohr läßt sich noch zu alledem die Mühe nicht verdrießen, seine Angabe mit technischen Gründen zu belegen, die jedem Maler einleuchten müssen. Und haben wir denn nicht das Bild zu näherer Untersuchung vor Augen? Ist es möglich, bei diesem flauen, verblasenen Kopf, diesem plattgedrückten Leib, dieser stümperhaften Zeichnung des rechten Arms, dieser durchaus mageren und trockenen Behandlung, dieser Farbe ohne alle Nachhaltigkeit noch an ein Original zu denken? Schlimm genug, wenn es wahr wäre, daß dieses Bild „von den Künstlern immer von neuem bewundert und als Studium kopirt wird!" Das ist übrigens die Erfahrung, die Rumohr auch gemacht und woraus er gewisse unliebsame Schlüsse zieht, die, wie es scheint, noch immer ihre Anwendung finden. Daß das Bild, wie Hr. Marggraff sagt, „selbst von Kennern noch heute für ein Original gehalten wird," das leugne ich auf's entschiedenste, als eine flagrante contradictio in adjecto. Betrübend aber und wahrhaft entmuthigend erscheint es mir, daß bis auf unsere Tage noch, in einer Kunststadt wie München, über ein solches Machwerk Unentschiedenheit herrschen kann. Ich könnte zu allem Ueberfluß noch die vom Verfasser angeführten „Kenner und Künstler" zur Vergleichung an den echten Paris Bordone verweisen, der vor 22 Jahren in Rom von einem deutschen Künstler erstanden, seit etwa 10 Jahren, so viel ich weiß, sich in den inneren Räumen der Pinakothek befindet, ohne jedoch Aussicht zu haben, dieser Sammlung, welche bis jetzt von dem liebenswürdigen venezianischen Meister nichts als den Namen besessen, jemals einverleibt zu

werden. Ich könnte ferner die ausführliche Eröffnung mittheilen, die mir vor nunmehr 10 Jahren in Venedig ein Enkel des Verkäufers jenes Fabrikates machte, und ich könnte endlich die deutsche Provinzstadt nennen, in welcher sich das unverkennbare Urbild jener Guarena'schen Kopie findet. Doch wozu das Alles, wenn man Rumohr's warnende Stimme verhallen läßt, wie die eines Predigers in der Wüste!

Das zweite Apokryphum ist Nr. 546 (S. IX), früher Lionardo da Vinci genannt, jetzt „von einem Nachahmer des Lionardo da Vinci." Ist diese letztere Bemerkung ein Euphemismus? Ist sie eine Brücke, um schließlich bei der nackten Wahrheit anzukommen? Gleichviel, diese Wahrheit unumwunden auszusprechen, verhindern mich bei meinem rein objektiven Standpunkte keine Rücksichten, wodurch ich vielleicht geeignet bin, jene „radikale Kritik" zu üben, die mir, im Gegensatze zu des Verfassers Ansicht, dringend geboten scheint. Jene heil. Cäcilia nun, Nr. 546, ist ein modernes pasticcio, wahrscheinlich in den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts nach dem (allzu) berühmten Bilde im Doria-Palaste gefertigt, welches seinerseits schon eine Nachahmung von Rafael's „Johanna von Aragonien" im Louvre zu Paris ist. Das Münchener Bild, von unsicherer Zeichnung, von schmutzig schwerer Farbe, von abscheulich stumpfem, trübem Ton in der Luft, wird sicher aus der Pinakothek verschwinden, sobald eine rationelle Kritik betreffenden Orts ein geneigtes Ohr gefunden.

Das dritte Werk dieser Gattung ist Nr. 586 (S.) „(angeblich) Bern. Luini", ebenfalls ein Bild, an dem ich mich jedesmal von neuem abmühe, eine wenn auch noch so kleine Stelle alter Farbe, die Spur von der Hand eines Meisters zu finden. Vergebens! Es ist ein Fabrikat, möglicher Weise auf den Grund eines alten Bildes gemalt, um daraus eine Art A. Salaino zu machen. Und dieses Bild hängt zwischen Rafael's „B. Altoviti" und einer Perle von Tizian!

Das vierte, ebenfalls „(angeblich) Luini, Bern." benannt, Nr. 590 (Kab.), ist eine moderne Kopie nach einer sehr liebenswürdigen und bekannten Komposition des Luini, den man nur sehr uneigentlich als „Schüler" des Lionardo da Vinci bezeichnen kann.

Zwei Bildchen ähnlicher Art, wo möglich noch werthloser, verunzieren die Kabinete der Niederländer. Das eine ist Nr. 268 (Kab. IX), eine Landschaft, dem Rembrandt zugeschrieben, ohne Zweifel aber in der bekannten Fabrik von Burghoude (Vorstadt von Antwerpen) in der offenbaren Absicht gefertigt, als Rembrandt verkauft zu werden. Wahrscheinlich reicht diese schmierige Malerei nicht über 35 Jahre hinauf; ich selbst habe sie noch in ihrem halbtrockenen Zustande gekannt! Wäre dieses Machwerk in die Hände eines Privatmanns gerathen, welcher möglicher Weise sein Auge dem eindringenden Lichte verschlossen hätte, so wäre es doch sicher nach seinem Tode, im Fall einer öffentlichen Versteigerung, in sein Nichts zurückgesunken. Nun aber ist der leidige Fall eingetreten, daß es in eine öffentliche Sammlung aufgenommen worden, und da hängt es nun, zum Aergerniß jedes Einsichtsvollen, neben einem Dutzend echter Bilder des großen Holländers, hoffentlich jedoch nicht bis zum jüngsten Tag! — Das andere ist Nr. 393 (Kab.) dem „Phil. Wouwerman" ganz unbedenklich zugeschrieben, und als „monogrammirt" angeführt. Diese Nummer gehört zu denjenigen „alten Bildern", welche Hrn. Professor Pettenkofer zur Regeneration übergeben wurden. Es ist daran experimentirt, es ist über das Gelingen der Operation verschiedentlich verhandelt, die Risse sind vor und nach dem Verfahren ausgemessen, das Bildchen ist, wie es scheint, zu einem Zankapfel geworden; und bei alledem hat sich meines Wissens keine einzige Stimme vernehmen lassen, welche über die Natur des Bildes selbst einen Zweifel erhoben hätte. Darüber kann aber unter Kennern alter Bilder nur eine Meinung herrschen. Dieser sogenannte Ph. Wouwerman, wie er hier hängt, ist eine moderne Kopie, gleichviel auf welche Weise er sich in so hochansehnliche Gesellschaft eingeschlichen haben mag. Sollte das Bildchen, d. h. sein Doppelgänger, aus dem alten Vorrath stammen, so wäre es eben offenbar einmal ausgetauscht worden. Jedenfalls befindet sich das Original derzeit im k. Museum zu Brüssel, wohin es, wenn ich mich recht erinnere, aus der Sammlung van Saceghem in Gent gekommen ist. Das Münchener Bildchen würde in London oder Paris, und ebenso auf einer Versteigerung in München — denn bei Versteigerungen macht sich gewöhnlich die Wahrheit Platz — mit höchstens 10 Louisd'ors bezahlt werden. Daß ein solches Bild unter 12 echten Wouwerman's eine klägliche Rolle spielt, versteht sich von selbst. Welches aber mag, so frage ich mich, das Kriterium des Verfassers sein, um einen Wouwerman zu beurtheilen, wenn wir ihn dieses Bild für echt hinnehmen, dagegen vier andere mit „Atelierbild?" bezeichnen sehen, von denen drei, Nr. 392, 398 und 419, unbezweifelt echt, nur mehrentheils aus des Meisters früherer Zeit sind, während das vierte, Nr. 405, (zu welchem eine Anmerkung, Ph. Wou-

werman's Bruder und seine Schüler betreffend, beigebracht wird,) mit Wouwerman's Art gar nichts gemein hat, sondern an die trockene Malweise des Palamedesz erinnert!

Zu den Apokryphen ließen sich endlich auch noch Nr. 300 und 314 (Kab.) rechnen, zwei Kopien, welche sich, Gott weiß wie, in die kostbare Folge der leider arg verputzten Rubens-Skizzen eingeschlichen haben. Hr. Professor Marggraff hat dies mit richtigem Blicke erkannt und angeführt.

(Fortsetzung folgt.)

Die Ausstellung von Werken A. v. Klöber's in der Berliner Akademie.

□ Es kann dem Andenken eines verdienten Künstlers nicht besser gedient werden, namentlich in Bezug auf die Würdigung der Stellung, welche er in der Kunst einnimmt, als durch eine möglichst vollständige Gesammtausstellung seiner Werke. Das Bild seines Schaffens und seiner künstlerischen Individualität erscheint hier in einer Vollständigkeit, Uebersichtlichkeit und Abgrenzung, wie sie selbst das unausgesetzte Verfolgen der einzeln erscheinenden Werke auch dem berufensten Beobachter zu geben nicht im Stande sein wird; was in den vielen Einzelepochen einer ganzen Laufbahn auseinander gehalten, scheinbar oder wirklich unterbrochen war, die Ausgangspunkte des Strebens, die verschiedenen Einzelziele und Erfolge, zuletzt das Endergebniß — das liegt hier aneinandergerückt vor, überall verbunden durch die sich nie verläugnenden Kundgebungen der Eigenthümlichkeit des künstlerischen Naturells. Und wie verschieden ist oft der spätere Eindruck des einzelnen Werkes in der Zusammenstellung mit den anderen von dem früheren, und wie sich dieser in der Erinnerung und unter den Einflüssen der Zeit und ihrer Wandlungen gestaltet hat!

Für die Absicht der Aussteller der v. Klöber'schen Werke in Berlin fügte es sich außerordentlich günstig, daß die überwiegende Mehrzahl der Werke derselben, und zwar alle Hauptwerke in der preußischen Hauptstadt geblieben, also ohne große Opfer und Gefahren für die Besitzer herbeizuschaffen waren. Leider blieb diese Gunst der Umstände theilweise ohne den vorausgesetzten Erfolg für das Unternehmen, derart, daß erstens das Hauptwerk des Künstlers: „Amor, einen Pfeil spitzend", dann das diesem im Werthe am nächsten stehende: „Amor erweckt die Psyche mit Saitenspiel", und endlich zwei andere gute Bilder: „Die Pferdeschwemme" und „Jubal, Kinder im Flötenspiel unterrichtend", für die Ausstellung nicht zu erlangen waren. Die beiden letzteren Bilder gehören der National- (früher Wagner'schen) Galerie an, und sind wenigstens augenblicklich durch Eintritt in den dem Ausstellungsraume benachbarten Saal zu erreichen; „Amor, die Psyche erweckend" hängt in der Galerie der Kunstfreunde in Preußen im Raczynski'schen Palais, und es war wohl der Mangel an Entgegenkommen von Seiten eines solchen Vereins am wenigsten zu rechtfertigen. Eine Anzahl von Kartons und Entwürfen soll, wie sich auch leicht denken läßt, noch vorhanden sein, die aber wegen Unzulänglichkeit des Ausstellungsraumes in der Berliner Kunstakademie, der augenblicklich allein frei war, nicht Platz fanden. So sehr nun diese Unvollständigkeit zu bedauern ist, so kann die Ausstellung doch immer noch reichhaltig und vielseitig genannt werden, und gibt das überaus interessante Bild von dem Gewollten, Gekonnten und Erreichten aus einem langen Künstlerleben.

Wenn man das Vorhandene nun summarisch zusammenfaßt, so sollte man meinen, v. Klöber sei mehr Zeichner als Maler gewesen, und diese Ansicht ist auch mehrfach ausgesprochen worden. Der Künstler selbst hätte sich sicher durch ein derartiges Urtheil beleidigt gefühlt. Gerade auf Kolorit und Malerei war sein Hauptstreben gerichtet, und er konnte ganze Tage lang, während der Arbeit, mit Berufsgenossen über dieses Thema philosophiren. Auch muß man zugestehen, daß er in seinem Hauptwerke, dem obenerwähnten pfeilespitzenden Amor, wesentlich als Kolorist erscheint, und in Bezug auf Farbenreiz und Helldunkel seinem damaligen Ideale, dem Correggio, ziemlich nahe gekommen ist; andererseits ist freilich die feste und bewußte Richtung, der stetige Fortschritt und die schließliche Herausbildung eines Meisterstyles bei ihm entschieden auf Seite der Zeichnung zu suchen.

Klöber stand bekanntlich mit seiner fast ausschließlichen Richtung auf das Ideale, Allegorische und Mythologische fast ganz allein, nicht nur unter seinen Berliner Genossen, sondern auch in seiner Zeit. Alle seine aus freiem Antriebe hervorgegangenen Werke behandeln dahin einschlagende Vorwürfe. Wir sehen hier von Gemälden: „Eine Satyrfamilie", „Bacchus mit Nymphen, einen Panther tränkend", „Aurora, von Okeaniden umschwebt", ein Pendant dazu: „Luna", „Perseus, die Andromeda befreiend", „Venus, den Adonis betrauernd" u. s. w. Da Klöber nun ein vorzugsweise denkender Künstler war, so ist wohl anzunehmen, daß es mit Bewußtsein geschah, wenn er sich im Geiste des Idealen und Mythologischen

ein etwas abstraktes Färbungssystem aufbaute, welches, das reine Schönheitsprinzip überall voranstellend, mit dem unserer meisten jetzigen Koloristen nichts gemein hatte, das ihn aber auch, wenn er sich einmal auf ein realistischeres Gebiet begab, wie z. B. auf das historische, weit unter sich selbst bleiben ließ. Als Beleg hiezu gibt die Ausstellung das größte der vorhandenen Bilder: „Jazko, der Wendenfürst, gelobt auf der Flucht vor Albrecht dem Bär seine Bekehrung zum Christenthum". Doch tritt dieser abstrakte Charakter der Färbung bei Klöber ganz entschieden erst in der zweiten Hälfte seines Künstlerlebens hervor. In der ersten trägt seine Färbung noch den Charakter des sogenannten akademischen Styles, jedoch in sehr vortheilhafter Entfaltung. Das augenscheinlich früheste Bild, „die Satyrfamilie", zeigt sogar noch eine an Porzellanmalerei erinnernde Glätte und Vertreibung der Farben.

Die Erfolge v. Klöber's auf dem Gebiete des Idealen und dem verwandten der Allegorie ließen ihn als vorzugsweise berufen erscheinen für die malerische Ausschmückung von Palästen, Theatern, Stadt- und Landhäusern reicher Privatleute. Die Kartons zu seinen Arbeiten auf diesem Gebiete machen den hervorragendsten Theil der Ausstellung aus. Wir sehen zum Theil in Entwürfen kleineren Formates, darunter auch farbigen, meistentheils aber in eigentlichen Kartons Vorhangs- und Deckenbilder für das Berliner Opernhaus und für das Viktoria-Theater, für die Gedenkhalle im kronprinzlichen Palais, reiche Kompositionen zu Wandgemälden in der Villa des Ministers von der Heydt, in dem Bier'schen Hause in der Leipziger Straße, in der Villa des Konsuls Odilom de Kraecker und des Hrn. Donner in Hamburg. Von der Thätigkeit in der Monumentalmalerei strengeren Styles zeugen, außer den Arbeiten für die kronprinzliche Gedenkhalle, eine Farbenskizze des Evangelisten Matthäus, kolossal ausgeführt in der Kapelle des Berliner Schlosses, und die beiden großen, ebenfalls farbigen Entwürfe zu den Wandbildern im neuen Börsengebäude. Doch scheint mir in den letzteren schon ein geistiges Ermatten des Künstlers hervorzutreten, und wenn ich nicht irre, traten auch bald nach Vollendung derselben die Anfänge der Krankheit auf, welcher der Künstler erlag. Von seiner besten Seite zeigen ihn die Kompositionen für das Viktoria-Theater und die beiden Villen von der Heydt und de Kraecker. Es herrscht in ihnen eine Anmuth und Frische des Schaffens, ein feiner, liebenswürdiger Sinn, und eine vollendete Zeichnung und Modellirung. Als eine Seltenheit muß noch die meisterhafte Behandlung der Gewänder hervorgehoben werden, deren stylvolle Grazie und Wahrheit nichts zu wünschen übrig läßt.

Unter den Skizzen ist eine Anzahl, welche religiöse Kompositionen enthalten. Von Werth, und sogar von sehr bedeutendem, ist darunter „der Erzengel Michael, Satan in Ketten schließend." Eine vortrefflich aus- und durchgeführte Kreidezeichnung desselben Bildes macht eine noch größere Wirkung, als die Farbenskizze, obwohl sie nur in derselben Größe ist. Klöber entwarf die letztere für eines der großen Transparentbilder, welche jährlich zur Weihnachtszeit in der Akademie unter Begleitung von Gesängen des Domchores ausgestellt werden. Das Bild fand während der Ausstellung von 1860 verdientermaßen den reichsten Beifall. Zu den besten Werken des Künstlers ist oft das Bild: „Ruth, vom Felde kommend," gezählt worden, ein Urtheil, dem ich mich nie habe anschließen können, da ich es wenig interessant in der Komposition und etwas dumpf in der Färbung finde.

Klöber lieferte schon in der früheren Zeit seines Schaffens der königlichen Porzellan-Manufaktur vielfach farbige Skizzen für die dort beschäftigten Maler. Es kann nur ein kleiner Theil dieser Entwürfe sein, welchen die Ausstellung bringt. Dieselben sind nicht von großer Bedeutung für die Würdigung des Künstlers, und mag es deshalb hier mit der Erwähnung derselben genug sein.

Kunsthandel.

Landschaft-Studien von J. W. Schirmer, lithographirt und herausgegeben von J. Vollweider. **1. und 2. Heft:** Deutsche Studien. Karlsruhe, J. Veith. Fol.

— w. Unsere höheren Zeichenschulen sind noch immer, trotz mancher löblichen Konkurrenz, bei Vorlegeblättern aus dem Landschaftsfache vornehmlich auf den weitverbreiteten und beliebten Calame angewiesen. So sehr dieser indessen auch in technischer Hinsicht empfehlenswerth ist, weil der Schüler durch Nachahmung seiner Zeichnungen die charakteristischen Formen des Baumschlags gleichsam spielend lernt, so kann er doch im Ganzen von einer gewissen Manier nicht frei gesprochen werden. Eben wegen ihres leichten, zugänglichen Vortrags drängen sich die Calame'schen Vorlegeblätter in die Auffassungs- und Empfindungsweise des Schülers dermaßen ein, daß das Auge desselben dadurch von der Natur selbst eher abgezogen als auf dieselbe hingelenkt wird.

Es ist somit von vornherein mit Beistimmung zu begrüßen, wenn hier der Versuch gemacht wird, aus den Werken eines der gediegensten deutschen Meister der Landschaft, der sich insbesondere durch Einfachheit und Gesundheit der An-

schauungsweise auszeichnet, für die Zeichenschulen Vortheil zu ziehen. J. W. Schirmer's „weder allzu naturalistische, noch allzu ideale oder stylisirte, von der Charakteristik der Natur zu weit sich entfernende" Art ist ganz geeignet, sowohl der minutiös in's Einzelne sich verlierenden als auch der noch gefährlicheren skizzenhaft flüchtigen und manierirten Darstellung, zu der so viele Schüler hinneigen, kräftig entgegen zu wirken.

Ob nun freilich das vorgesteckte Ziel durch die Herausgabe von ausgewählten Studien des Meisters wirklich zu erreichen ist, lassen wir dahingestellt. Jedenfalls darf man diese Aufgabe, die sich der treffliche Herausgeber der hier besprochenen Blätter gestellt hat, als eine höchst schwierige bezeichnen. Hrn. Vollweider stand allerdings in den etwa 1600 gemalten und gezeichneten Studien und Skizzen, welche Schirmer hinterlassen, die reichste Auswahl zu Gebote, und er war überdies durch seine mehrjährige nähere Stellung zu Schirmer, sowie durch öfteres Begleiten desselben auf seinen Studientouren zur Sichtung der Studien für den Lehrzweck vorzugsweise befähigt. Immerhin bleibt soviel sicher, daß auch von den zu Vorlagen brauchbarsten Blättern kein einziges von seinem Urheber selbst für diesen Zweck berechnet und in der dazu speciell nöthigen Vortragsweise behandelt war. Eine systematiche Zeichenschule hat man daher, wie der Herausgeber auch im Vorworte selbst bemerkt, in diesen „Landschaft-Studien" keineswegs zu erwarten. Die Blätter dürften insbesondere für die ersten Anfänger gar nicht, und für vorgerücktere Zeichner auch nur unter der Leitung eines ausgezeichneten Lehrers mit glücklichem Erfolge verwendbar sein.

Abgesehen von dieser in der Sache selbst liegenden Schwierigkeit empfiehlt sich übrigens die Herausgabe der Studien durch eine große Anspruchslosigkeit, welche den Eindruck der Wahrheit macht, und auch die Herstellung in Steindruck ist sehr lobenswerth. Der Inhalt ist mannigfach; Gestein, größere Felspartien, Architektonisches, Pflanzenwerk und Baumschlag wechseln mit einander ab, und in der letzterwähnten Gattung, vor Allem in den schönen Eichenstudien, möchten wir den Glanzpunkt der uns bis jetzt vorliegenden beiden Folgen erkennen.

Auf die „deutschen Studien" sollen ebenfalls zwei Hefte Studien aus Italien, ein Heft aus der Schweiz und eines aus Frankreich folgen. — Wir wünschen dem Unternehmen schon deßwegen einen guten Fortgang, weil es das Vermächtniß eines bedeutenden Künstlers in größeren Kreisen fruchtbringend zu machen bestimmt ist.

Fünfzig Photographien nach Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Sr. kgl. Hoheit des Großherzogs Karl Alexander von Sachsen. Herausgegeben von Dr. Hugo v. Ritgen. Lief. 1. Leipzig, A. Dürr. 1865. Fol.

-t- In diesem Unternehmen haben wir dem Inhalte wie der Ausführung nach entschieden eine jener immer zahlreicher werdenden photographischen Publikationen zu begrüßen, in denen die neue Erfindung als die Herstellerin künstlerischer Autographen ihre eigentliche Mission erfüllt. Das Werk bietet in 10 Lieferungen zu je 5 Blättern eine Auswahl der Handzeichnungen-Sammlung des Großherzogs von Weimar, deren Hauptschätze bekanntlich früher im Haag sich befanden, jedoch keineswegs nur für die Kenntniß der Schulen der Niederlande, sondern mehr noch für die der großen italienischen Meister von Wichtigkeit sind. Von den 50 Blättern werden denn auch nicht weniger als 38 diesen Letzteren gewidmet sein, worunter wir mehrfach Michelangelo, Rafael, Lionardo, Correggio und anderen wenigstens durch ein berühmtes Blatt repräsentirten Meistern begegnen. Außerdem sind u. A. Rubens, van Dyck und Dürer mehrfach vertreten. In wieweit nun freilich bei der Auswahl und Bestimmung der Blätter den Resultaten der modernen Forschung der Entscheid eingeräumt worden ist, bleibt eine Frage, die wir uns hier nicht zu lösen verstatten. Es liegt uns bisher nur ein Probeblatt, die Zeichnung der Sibylla Delphica aus Michelangelo's Fresken in der Sistina vor, und wir gestehen offen, daß wir gleich bei diesem Blatte dem Urtheil der Sachkenner nicht vorgreifen möchten. Dieses wird sich in jedem Fall auf das Originalblatt selber stützen müssen. Denn auch eine so vortreffliche Photographie, wie wir sie hier vor uns haben, kann über gewisse Feinheiten des Vortrages, an denen man den Meister erkennt, so wenig wie eine andere Kopie vollgenügende Auskunft geben. Ueber diese kritischen Fragen wird uns übrigens die mit der Schlußlieferung in Aussicht gestellte Vorrede des Weiteren belehren. Einstweilen sei das Unternehmen der Beachtung der Kunstfreunde auf's wärmste empfohlen!

Kleine Chronik.

Aus Tirol wird uns geschrieben, daß Al. Plattner, der Maler der Innsbrucker Friedhofkapelle, gegenwärtig in der romanischen Kirche zu Zirl zwei Deckengemälde: „Christi Auferstehung" und „Anbetung vor der Krippe," sowie an den Seitenwänden vier große Prophetengestalten ausführt, welche gegen seine früheren dortigen Werke einen bedeutenden Fortschritt bekunden sollen. In derselben Kirche befindet sich ein gothischer Altar von M. Stolz, eine der besseren Arbeiten dieses Künstlers. — Der Innsbrucker Friedhof erhält durch J. Knabl eine neue Zierde, das Grabdenkmal für eine dortige reiche Familie. Vor einer Nische aus gelblichem Marmor im romanischen Styl steht die lebensgroße Marmorstatue des bekleideten Erlösers, das Kreuz in der Linken, auf der halben Weltkugel. Die Statue ist im Ausdruck edel, das Haar trefflich, der Bart fast zu fein behandelt, das Gewand fließend und geschmackvoll. Durch das Ganze klingt ein malerisches Element, was vielleicht hier, wo der Stoff Marmor und nicht Holz ist, Rigoristen zu Bemerkungen veranlassen dürfte.

Die Versteigerung der Gemälde-Galerie des Grafen v. Schönborn-Wiesentheid in München hat ein ungewöhnlich befriedigendes Resultat erzielt. Die Gesammtsumme des Erlöses beträgt 23,113 fl. Unter den höchsten Preisen heben wir hervor: einen Peter Heß (nach Dresden verkauft) mit 3025 fl., einen J. L. David mit 1800 fl., L. Robert 1500 fl., H. de Keyser 1200 fl., J. C. Schotel 1080 fl., B. P. Ommegand 940 fl., H. v. Heß 812 fl. u. s. w. Ausführlichere Nachweisungen sind von der Montmorillon'schen Kunsthandlung in München zu beziehen.

Preisausschreibung. Die Pariser Akademie hat für den 1867 fälligen Bordin'schen Preis folgende Aufgabe gestellt:

„Untersuchung und Entwickelung des Einflusses, welchen die politischen, moralischen, religiösen, philosophischen und wissenschaftlichen Zustände auf die Künste üben und Darstellung des Maaßes von Abhängigkeit und Freiheit, welches bei den hervorragendsten Künstlern diesen Einflüssen gegenüber bestand."

Ernennungen. Der Architekt Giese in Dresden, bekannt als Erbauer der Sängerfesthalle, ist als Professor der Baukunst an die Düsseldorfer Akademie berufen worden. — Zum ersten Konservator des Münchener Nationalmuseums wurde der außerordentliche Professor an dortiger Universität Dr. J. A. Meßmer, Verfasser einer Schrift über den Basilikenbau, zum zweiten der Dr. J. A. Kuhn aus Kitzingen ernannt.

Lokales.

F. H. **Oesterreichischer Kunstverein.** Die Verlosungsausstellung des Kunstvereins hat ihre Dürftigkeit durch die Aufnahme fremder Ausstellungswerke geschickt verhüllt. Als eines der hervorragendsten der letzteren Art müssen wir Fritz l'Allemand's „Treffen von Oeversee" bezeichnen, das im Auftrage des Kaisers gemalt wurde. Unsere modernen Schlachtenbilder besserer Gattung sind mehr Erzählungen, Situationsschilderungen, als Kampfesdarstellungen geworden. Die Prinzipien der Konstantins- und Amazonenschlacht gehören in die mittelalterliche Zeit, meint l'Allemand und mit ihm die Künstler seines Faches. Er komponirte sein Bild, wie es scheint, ganz nach dem Situationsplane eines Generalstäblers und vertheilte die Gefechtskolonnen so geschickt über das Terrain, daß einem Militär das Herz im Leibe lachen mag über die „Wahrheit und Natürlichkeit" der Darstellung. Freilich sieht man noch weniger einen kämpfenden Feind in dieser Schlacht, als in der „Schlacht bei Helgoland" von Püttner, der bekanntlich sein Bild genau nach den Angaben der See-Offiziere malen mußte. Die Aufgabe ist für l'Allemand keine leichte gewesen. Er hat sie in anerkennenswerther Weise bewältigt. — Vier Bilder eines anderen Künstlers, der in Rom einen seltenen Ruf genoß, und dem man eine Art Ruhmestempel errichten zu müssen glaubte, machen auf unser Publikum nur den Eindruck des Fremdartigen. Uns erscheint Pollak's, des berühmten Pollak „Esmeralda", wie aus Unmöglichkeiten zusammengequält, wie ein schemenhaftes, unmenschliches Wesen, ohne Pulsschlag und ohne Seele. In seiner „Mutterliebe" und seinem „Hirtenknaben" ist Pollak von seinem eigenen Kunst-Olymp mehr zu uns armen Sterblichen herabgestiegen. — Den drei ausgestellten Konkursbildern von E. Ender, Schams und Novopacky muß in gleichem Maaße eine große Sorgfalt in der Behandlung nachgerühmt werden. Doch hat dieser Vorzug weder die Buntscheckigkeit in Ender's „Eröffnung des Augartens durch Kaiser Joseph" aufzuheben, noch die Widerwärtigkeit des Stoffes, den Schams sich gewählt hatte, zurückzudrängen vermocht. In Novopacky's „Raub des Hylas" ist natürlich die Landschaft Hauptsache, die etwas Nobles und zugleich Anmuthiges in ihren Formen hat. Die Nymphen, welche den schönen Knaben zu sich hinabziehen, hätten anständig nackter sein können. Ihre Gewänder kleiden sie schlecht. — Aigner hat sein mit ungemeiner Bravour gemaltes, sehr ähnliches Selbstporträt, Oeconomo das lebensgroße Bildniß des F. M. L. Grafen Horvath-Tholdy ausgestellt. — Von Gustav Gaul sehen wir den schönen weiblichen Studienkopf, der vom Verein zuerst zurückgewiesen, dann angekauft wurde, ferner die Photographien nach seinen Temperabildern im Palaste des Hrn. Moriz Todesco, deren in diesen Blättern bereits ausführlich Erwähnung geschah. — Von Landschaften müssen wir hervorheben: das schön im Ton gehaltene „Schloß Planta bei Meran" von Selleny, den „Morgen am Hintersee" von Hlawacek, einem Schüler des Professors Alb. Zimmermann, und die zwei lieblichen, einer älteren Zeit angehörenden idyllischen Landschaften unseres berühmten Marko. — Schließlich machen wir das Publikum noch auf den gelungenen Stich nach Correggio's „Jo" im k. k. Belvedere von Christian Mayer aufmerksam, dessen Streben, in seinem Blatte die Weichheit und Zartheit der Form und der Farbe des Originales nachzubilden, von schönem Erfolge gekrönt worden ist.

Direktor v. Eitelberger beschloß vorgestern im österreichischen Museum seine drei Vorlesungen, welche namentlich eine Schilderung der Thätigkeit des Museums im verflossenen Jahre und eine Kritik der verwandten Bestrebungen in Oesterreich und im Auslande zum Gegenstande hatten. Von bemerkenswerthen Erscheinungen in den Kronländern hob der Vortragende, in der zweiten Vorlesung, die mährische Weberschule in Brünn, die Ausstellung der böhmischen Glasindustriellen in Leitmeritz und die Scuola d'ornato an der Kunstakademie zu Venedig hervor; unter den auswärtigen Unternehmungen wies er, in der dritten Vorlesung, nachdrücklich auf die vor einem Jahre gegründete Pariser Union centrale hin, deren gegenwärtige Ausstellung wir bereits neulich erwähnt haben, und in deren Bestrebungen zur Hebung der französischen Kunstindustrie man eine Folge der letzten Londoner Weltausstellung und der dadurch erzeugten internationalen Eifersucht zwischen den Kunstindustriellen Frankreichs und Englands zu erblicken hat.

Die **„Wiener Bauhütte"** begann am letzten Samstag Abends ihre wöchentlichen Versammlungen. Nachdem der jetzige Vereinsvorstand Hr. Grueber über die Thätigkeit des Vereins im Sommer kurz berichtet hatte, begann der Ehrenpräsident Professor Fr. Schmidt einen Cyklus von Vorträgen über die Architektur der Renaissance in Italien, Frankreich und Deutschland. Diese erste Vorlesung war besonders Italien gewidmet, von dessen reichem und mannigfaltig gegliedertem Architekturleben jener Zeit der Vortragende eine farbige, kräftig und frei vorgetragene Schilderung entwarf.

Auszeichnung. Direktor Chr. Ruben hat vom Kaiser von Mexiko das Officierkreuz des Guadeloupe-Ordens erhalten.

Briefkasten der Redaktion: 4. — 10. November: C. in Frankfurt a. M. und —s. in Dresden: Erhalten. — "r" in Innsbruck und F. H. hier: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 46. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 18. November 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland $1\frac{1}{4}$, $2\frac{1}{2}$, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Geschichte der Architektur im neunzehnten Jahrhundert.

Von **Carl v. Lützow.**

(Schluß.)

Unter allen deutschen Hauptstädten, ja vielleicht unter allen größeren Städten Europa's überhaupt besitzt wohl keine heutigen Tages eine reichere Bauthätigkeit als Wien. „Nachdem der politische Stillstand der Metternich'schen Zeit — wie Lübke in seinem Buche mit vollem Rechte betont — auch in der Kunst lange genug die mächtige Stadt in ihrer Entwickelung zurückgehalten hatte, ist der seit 1848 eingetretene Umschwung des staatlichen Lebens sofort auch in der Architektur zum Ausdruck gekommen". In der Zeit „unklaren Suchens," welche der Stagnation folgte, ist hier in erster Linie Müller's Altlerchenfelder Kirche, als „das Erzeugniß eines ernsten, auf das Bedeutende gerichteten Strebens" anzuerkennen. Man muß es bedauern, daß der mit so entschiedenem Glück betretene Weg, die romanische Tradition Italiens für unseren Kirchenbau fruchtbar zu machen, durchaus keine weitere Nachfolge unter uns gefunden hat. Dagegen hat neben dem byzantinischen bekanntlich der romanische Styl mit mehr oder minder Erfolg bei dem Riesenbau des Arsenals seine Verwendung erhalten. Lübke gedenkt in Kürze der verschiedenen, an diesem Baukomplex gemeinsam betheiligten Kräfte, schreibt hiebei jedoch irrig das den künstlerischen Glanzpunkt des Ganzen bildende Waffenmuseum L. Förster und Hansen zu, während in Wahrheit nur der Letztere — der freilich eine Zeit lang mit L. Förster gemeinsam arbeitete — den erwähnten Bau sowohl erfunden als ausgeführt hat. Zur Ergänzung der Charakteristik Hansen's wäre überhaupt wohl Manches nachzutragen. An dem evangelischen Schulhause würde ich außer der „Solidität seines Ziegelrothbaues und seiner Hausteingliederungen" vor Allem den Pfeilerhallenhof des Inneren als ein wahres Muster edelster Einfachheit und Größe, ja vielleicht als die Perle der bisherigen Leistungen dieses erst in jüngster Zeit zu gebührender Geltung gelangten Meisters hervorgehoben wünschen. Wenn vollends, wie es Lübke bei anderen Künstlern thut auch, im Bau begriffene oder nur in Entwürfen vorliegende Werke mitgenannt werden sollen, so will ich nur an den Wilhelm-Palast, das Konservatorium für Musik, die Restauration des Burgthores, den Umbau des Brünner Spitals mit neu hinzugefügter Kuppelkirche, endlich an die Konkursprojekte für die beiden Parlamentshäuser erinnern, um den Umfang der jüngsten Thätigkeit Hansen's zu bezeichnen. Eine Würdigung derselben muß ich mir für einen anderen Ort versparen, will hier jedoch das Urtheil eines Kritikers der Berliner „National-Zeitung" nicht unerwähnt lassen, welcher aus Anlaß der jüngsten Rahl-Ausstellung Folgendes bemerkt: „Rahl hätte das nicht werden können, was er geworden ist, wenn ihn das Leben nicht mit einem Architekten zusammengeführt hätte, der seines Gleichen unter den Meistern unserer ganzen Zeit sucht. Es ist der Däne Theophilus Hansen, dem das neue Wien das Schönste verdankt, was an architektonischen Schöpfungen in ihm entstanden ist, dessen Leistungen — ich scheue mich nicht, dies ganz rückhaltslos auszusprechen — das Bedeutendste sind, was die Baukunst seit Schinkel in Deutschland geschaffen. Hansen, welcher

darin Schinkel's Bahn geht, daß ihm das Durchdrungensein vom Wesen der klassischen Kunst die Basis alles Könnens und Schaffens bildet, besitzt etwas, das Schinkel fehlte, den Sinn für die Farbe, die in der Neuzeit ganz verloren gegangen ist, und die durch ihn in der Baukunst, wie durch Rahl in der Malerei, seine Auferstehung feiert".

Neben Hansen haben sich in der jüngsten Bauperiode der Stadt, wie früher beim Arsenal, die stets gemeinsam schaffenden Architekten van der Nüll und Siccardsburg in dem besonders auf den Traditionen der französischen Renaissance fußenden Opernhausbau, ferner Heinrich Ferstel außer den von Lübke genannten Werken durch den seiner Vollendung entgegengehenden, ebenfalls im reichsten Renaissancestyl gehaltenen Ludwig-Viktor-Palast in ihrer hervorragenden Stellung ehrenvoll behauptet, endlich ist als letztes Glied in der Wiener Bauentwickelung auch die wiedergeborene Gothik bei uns eingezogen, als deren Hauptrepräsentant der geistvolle und gediegene Fr. Schmidt sich der allgemeinsten Anerkennung erfreut.

An diesen Punkt knüpft Lübke, wohl nicht ohne Rücksicht auf die hohe persönliche Bedeutung des zuletzt genannten Meisters, eine Betrachtung über den Werth der heutigen gothischen Bestrebungen überhaupt. Er verweist auf seine Schilderung des gothischen Systems in den früheren Theilen des Buches, welches darin bekanntermaßen eine seiner Glanzpartien besitzt, und behauptet mit Nachdruck, was auch in diesen Blättern wiederholt von verschiedenen Seiten betont worden ist, daß „der gothische Styl weder — wie unsere Gothiker meinen — der natürlichste, noch der nationalste, noch der für unser Klima und unsere Verhältnisse passendste sei". Ich stimme dieser Anschauungsweise vollkommen bei. Wenn Lübke dann aber im Folgenden zwischen dem Profan- und Kirchenbau scheiden, für jenen der Gothik nur eine konventionelle, für diesen dagegen eine höhere, geistigere Bedeutung vindiciren will, so wundert es mich, auch in dieser wichtigen Frage meinen verehrten Freund auf halbem Wege stehen geblieben zu finden. Er theilt hier den weit verbreiteten Glauben, daß der Kirchenbau, mit seinen scheinbar berechtigten gothischen Tendenzen, eine Ausnahme von der Regel machen könne, während es doch ausgemacht ist, daß gerade in ihm sich der tiefste und allgemeinste Drang der Zeit, nicht nur eine vereinzelte und vorübergehende Strömmung, architektonisch ausdrücken soll. Ist dieser Drang dem Geiste jener Zeit verwandt, in welcher das in sich abgeschlossene System der gothischen Baukunst zu seiner an und für sich so herrlichen Blüthe heranreifte, so wird es sich auch für uns und zwar für alle Haupterfordernisse unseres architektonischen Lebens, vor Allem für den Kirchenbau, als lebenskräftig erweisen. Besteht aber unsere Verwandtschaft mit jenen Tagen des Mittelalters nur in den sporadischen, wenn auch noch so lebhaften Illusionen Einzelner, oder ist er vielleicht nur der vorzugsweise technische, konstruktive oder sonstwie fachmännische Rückschlag gegen ebenfalls vereinzelte Strömungen einer unmittelbar voraufgegangenen Zeit, so werden wir alle diese Wiederbelebungsversuche der Gothik nächstens ebenso spurlos wie die vormaligen Galvanisirungen der akademischen Antike vom Schauplatz unserer modernen Baukunst wieder verschwinden sehen. Die Neuzeit wird ganz unzweifelhaft ihren Kirchenbau aus denselben künstlerischen Elementen entwickeln, welche für die Gestaltung der übrigen Gebäudegattungen heute die maßgebenden sind. Lübke will das Zurückgreifen zur Tradition des Mittelalters beim Kirchenbau deßhalb für zulässig halten, weil die kirchlichen Bedürfnisse, wie er sich ausdrückt, „nicht dem modernen Leben entsprungen sind, sondern auf einer in früheren Zeiten entstandenen Welt- und Religionsanschauung beruhen". Aber diese „früheren Zeiten", auf denen unsere kirchlichen Bedürfnisse beruhen sollen, — ich meine, sie beruhen in erster Instanz auf dem ewigen, und nur seine Formen wechselnden religiösen Drange der Menschenbrust, — diese „früheren Zeiten" sind doch wohl nicht speciell die des gothischen Mittelalters!? Oder welcher gläubige Mensch unserer Tage fühlt sich veranlaßt, die Tage eines Innocenz III. gegenüber denen eines Gregor VII. oder vollends gegenüber den ersten christlichen Jahrhunderten, der „christlichen Heroenzeit", wie L. v. Klenze sagt, als die Grundlagen unserer Religionsanschauung zu preisen? Die Frühperiode des Christenthums hätte hierauf entschieden ein größeres Anrecht. Und es ist ja bekannt, daß außer Klenze namentlich Hübsch für das Zurückgreifen auf die altchristliche Zeit kräftig plaidirt hat, während andererseits u. A. Semper sein gewichtiges Wort ebenfalls entschieden gegen die Berechtigung der Gothik beim Kirchenbau unserer Zeit wiederholt in die Wagschale warf.

Wenn übrigens Lübke im weiteren Verlaufe seiner Darstellung sagt, es werde durch die auf gründliches Studium basirte Reproduktion der mittelalterlichen Style jedenfalls „ein bestimmter Kreis des historischen Materials für die werkthätige Kunstübung neu gewonnen",

so kann man dieser Behauptung wohl im Allgemeinen beipflichten, wenn auch für die Leistungen der Berliner Schule, zu deren Schilderung der Verfasser damit übergeht, gerade auf dem Gebiete des Kirchenbaues wenig Bewunderer sich finden werden. Der Schwerpunkt Berlin's liegt vielmehr unzweifelhaft in der auf Schinkel'schen Traditionen fußenden, durch ihre Mannigfaltigkeit in Anlage und Ausführung hervorragenden Privatarchitektur. Die „im Geiste klassischer Idyllen komponirten" Bauten des frühverstorbenen Persius, sowie die Paläste und villenartigen Häuser von Knoblauch, Strack und Hitzig werden unter den gleichartigen Werken unserer Zeit stets ihren hohen Werth behaupten. Auch einige wenige Monumentalbauten, wie Knoblauch's „prächtige Synagoge", die „bei manchen Mängeln stattlich wirkende Börse" von Hitzig und Stüler's Schloßkuppel sind hier mit Ehren zu nennen. Im Ganzen und Großen aber kann man es nur schmerzlich mitempfinden, wenn Lübke der jüngsten Generation der Berliner Architektenschule gegenüber „den Mangel einer großen künstlerischen Richtung" bitter beklagt. „Fast überall, bemerkt er, treibt der üppige Materialismus der Zeit auch in der Architektur seine gleißenden, aber innerlich hohlen Wuchergebilde, die sich immer weiter von der idealen Hoheit, der keuschen Einfalt der Schinkel'schen Epoche entfernen. Zwar suchen einige jüngere Architekten durch eine angeblich auf die Prinzipien der Bötticher'schen Tektonik basirte strengere Richtung diesem beginnenden Verfall sich entgegen zu stemmen; allein die „hieratische" Behandlung der Formen ist von einer so unerquicklichen Nüchternheit, daß sie bei allem aufgebauschten Pathos doch besten Falles nur etwa dem trockenen vermeintlichen Hellenismus vom Ausgange des vorigen Jahrhunderts sich nähert. So lange man sich gegen ein ernstes Studium der großen Meister der Renaissance sträubt und sich einbildet, mit einigen Rahmenpilasterchen und sonstigen Spielereien den Geist jener Epoche erschöpft zu haben, wird keine gesunde Neubelebung dieser Schule zu erwarten sein. Die Renaissance mit ihrer reichen Mannigfaltigkeit der Planformen, die allen Zwecken des Lebens gerecht zu werden weiß, bleibt für die Bedürfnisse der modernen Zeit der entsprechendste Baustyl. Nur müssen wir den heutigen Standpunkt einer reineren und umfassenderen Erkenntniß des klassischen Alterthums bei der Durchbildung unserer Bauten zur Geltung zu bringen wissen".

In diesen Worten kommt Lübke den von mir entwickelten Grundansichten ganz nahe, und ich würde kaum Anlaß genommen haben, in eine Polemik mit ihm einzutreten, wenn er die hier ausgesprochene Ueberzeugung mit größerer Konsequenz allen übrigen Erscheinungen und vornehmlich allen Gattungen der Architektur, auch dem Kirchenbau, gegenüber festgehalten hätte. Was Berlin speziell betrifft, so möchte ich den Hauptfehler der ganzen jüngeren Generation darin erblicken, daß diese stets und ständig auf Schinkel, dagegen auf dessen Quelle, das Griechenthum selbst, nur in unzureichender, doktrinärer Weise zurückgeht und deßhalb, statt des Meisters Lücken auszufüllen, dessen Schwächen übertreibt, ohne seine Größe zu erreichen.

Einer Uebersicht der außerdeutschen Schulen des Jahrhunderts, zu deren Charakteristik Lübke ebenfalls viel Treffliches beibringt, bedarf es nicht. Denn was von Deutschland im Ganzen gilt, das gilt von der Welt, um so mehr als kein anderes Land unserem heutigen Bauleben etwas an Reichthum und Tiefe der Bestrebungen Ueberlegenes an die Seite zu stellen hat.

Die Apokryphen der Münchener Pinakothek und der neue Katalog.

Von Otto Mündler.

(Fortsetzung.)

Hiemit wäre denn, Gottlob, die Liste der absolut unechten Bilder (so weit nämlich mein Auge reicht) erschöpft. Dagegen finden sich erweislich falsche, höchst anstößige Benennungen noch immer zu Dutzenden. Zwei der gröblichsten Verstöße hat nun zwar Hr. Marggraf glücklich entfernt: es sind die Nrn. 559 und 573 (Kab.), zwei Schmarren (sit venia verbo!), welche bisher einfach als Masaccio und als Mantegna figurirten (!), und welche der Verfasser mit vollem Rechte in die altniederländische Schule zurückgewiesen hat, namentlich Nr. 573 auf's trefflichste kennzeichnend, als einem niederländischen Maler der dritten Gruppe, wie Bern. van Orley u. A. angehörig, welche sich zu ihrem Verderben dem italienischen Einfluß zu rücksichtslos hingaben. Warum denn nun aber auf halbem Wege stehen bleiben? Sind Nr. 559 und 573 verdienter Weise ausgemerzt worden, warum in aller Welt Nr. 603 (K.) ganz einfach dem „Garofalo" belassen, da doch diese dürre, hölzerne, undurchsichtige Malerei offenbar Kopie und zwar eine niederländische ist? Stehen wir denn etwa noch auf dem Standpunkte, wo man jedes Bildniß, das eine Nelke in der Hand hielt, ohne weiteres dem B. Garofalo zuzuschreiben pflegte?

Fassen wir nun die alten Italiener der Kabinete etwas aufmerksamer in's Auge! Nr. 537 hieß früher M. Basaiti; der neue Katalog hat dazu „angeblich" gesetzt, und daran jedenfalls gut gethan. Doch kann dieses, trotz gewisser technischer Vorzüge, barbarische Bild auf keinen Fall dem trefflichen M. Basaiti (einem Zeitgenossen, nicht Schüler des Bellini) zugeschrieben werden. Ich weiß es überhaupt in Venedig nicht unterzubringen, und möchte an einen alten Sizilianer, einen handwerksmäßigen Zeitgenossen des Antonello von Messina, denken.

538 ist auf alle Fälle sienesisch, in der Art des Baumeisters und Malers Francesco di Giorgio. Es ist hier am Ort, daran zu erinnern, daß in allem, was die alt-italienischen Schulen betrifft, kein lebender Mann gründlichere Auskunft zu geben im Stande ist, als der unermüdliche italienische Forscher und Schriftsteller G. B. Cavalcaselle.

539 und 540 sind charakterlose, spätere Nachahmungen byzantinischer Manier, die mit Giotto's Namen nicht in Verbindung treten können, und ebenso wenig eine Besprechung, wie einen Platz in der Pinakothek verdienen.—542 „Unbekannt", früher Masaccio genannt, mit dessen Kunstweise es nur entfernte Uebereinstimmung hat, wie auch der bekannte Greisenkopf in den Uffizien. Beide Fragmente sind sehr warscheinlich Jugendwerke des Fra Filippo Lippi und stehen durch das, dem van Eyck verwandte, reine Naturgefühl und die großartige künstlerische Auffassung auf der höchsten Höhe der Kunst. — 544 „Unbekannt" (?!), früher Antonio Allegri, und mit vollem Rechte genannt, jedenfalls das einzige Bild in der Pinakothek, welches den großen Namen Correggio's zu tragen verdient; und gerade dieses wird in die Vorhölle der „Unbekannten" zurückgeschleudert! — 545. Warum denn nicht: nach G. Reni?

Von den 30 Bildern des XIX. Kab. habe ich, bei sorgfältiger Durchforschung in den Jahren 1858 und 1860, im Ganzen neun Benennungen stehen lassen. Hr. Marggraff ist scheinbar kaum weniger „radikal" verfahren, indem er sechzehn Benennungen geändert und modificirt hat; in einigen Fällen mit Glück, in anderen nicht. Ist er vor der eigenen Kühnheit erschrocken, oder nach der übergroßen Anstrengung kraft- und willenlos zurückgesunken? Oder warum wird zu Nr. 554 und 555, „Guido Sanese", nur ein „angeblich" gesetzt, wodurch zwei, übrigens sehr angegriffene, in der Farbe eingesunkene Bildchen, welche die Nachahmung des Beat Angelico verrathen und füglich als sehr frühe Werke des Fra Filippo angesehen werden könnten, mit einem Maler in Verbindung gebracht werden, der „um 1221 thätig" gewesen sein soll?! — 558 wird nach wie vor als Selbstbildniß des Masaccio (armer mißhandelter Masaccio!) aufgeführt, während es doch augenscheinlich aus der Schule des Botticelli, also mindestens 50 Jahre später ist. — 563. Und wie mag man vollends den großen Namen Giotto an das harte, dürre Brustbild des Don-Quixotte-artigen Ritters Fr. Braccius heften, das Werk irgend eines Anstreichers aus der Mitte des 15. Jahrhunderts!?

Von dem großen Bildner und Maler Antonio Pollajuolo macht sich der Verfasser des neuen Katalogs offenbar keine klare Vorstellung; denn Nr. 565, das er diesem Meister beläßt, ein Bildchen von ungemein heller Färbung, dabei fleißig ausgeführt, entschieden und doch geistreich hingeschrieben, ist so sienesisch wie nur möglich. Der Meister heißt, wenn ich mich recht entsinne, Giovanni di Paolo. Nr. 570 und 575 dagegen, demselben Meister zugeschrieben (!), sind erbärmlich schwach gezeichnete, handwerksmäßig ausgeführte, lahme Erzeugnisse eines namenlosen Gesellen aus Ghirlandajo's Schule. 571, dem Meister Verrocchio in die Schuhe geschoben, ist abermals ein namenloses Produkt, dessen charakterlose Köpfe, eckige Zeichnung und harte, frostige Färbung zwischen niederländischer und italienischer Kunstweise schwanken.

Das erste Bild des Kab. XX, Nr. 579, führt uns auf einen jener Künstlernamen, mit denen in der Pinakothek heute noch ganz wie vor 30 Jahren der unverantwortlichste Mißbrauch getrieben wird, Fra Bartolomeo di S. Marco. Diese Anbetung des Christuskindes ist ein fades Bild, ohne Charakter, nicht einmal aus der Schule des Frate. Das zweite, dem großen Künstler abermals unbedenklich zugeschriebene Bild, Nr. 597 (K.) ist einfach eine Kopie (ich hätte es füglich den Apokryphen zuzählen können) nach einer Rafaelischen Komposition, die ich nicht näher zu bezeichnen weiß. Der Kopf der Maria ist ganz modernisirt. Nr. 551, im IX. Saal das dritte Bild, welches in der Pinakothek den Fra Bartolomeo vertreten soll, ist bekanntlich ein Beccafumi, und zwar besonders mit dem schönen hellen Jugendbilde des Meisters, Nr. 560 (S.) verglichen, ein ungewöhnlich schwaches und verblasenes Bild von aufgedunsenen Formen, unsicheren Umrissen und unangenehm braunen Schatten. — Zu den beiden Rafaelischen Bildchen, Nr. 581 und 593 (K.), ist Rumohr zu vergleichen, der dieselben (It. F. III,

S. 40) ausführlich bespricht. — Nr. 585, „in der Art des G. Romano," ist höchst wahrscheinlich von Pietro Testa, genannt Lucchesino, gegen 1640 gemalt. — Nr. 588 ist ein hübsches Köpfchen, das jedoch in der Behandlung wenig Rafaelisches zeigt. Am nächsten scheint es mir dem Lorenzo Costa zu kommen. — Nr. 591 halte ich keineswegs für P. del Vaga, sondern für Battista Franco. Es ist offenbar von Schiavone und Bonifazio abgeleitet, mit einem Styl der Zeichnung und einer Farbe, worin von dem Naturgefühl und der Wärme der Venezianer wenig mehr zu spüren ist. — Mit Giulio Romano ist die Pinakothek nicht glücklicher als mit Fra Bartolomeo und so vielen Anderen. Nr. 596 ist ein frostig akademisches Brustbild in der Art des Francesco Salviati, während 592 (S.), von der Rafaelischen Komposition wesentlich verschieden, auf's lebhafteste an die Art des Bologneser Manieristen Lor. Sabadini, nach 1550, erinnert. — Nr. 601 (K.) ist des Palmavecchio unwürdig und höchstens ein Franc. Bissolo, dabei sehr übel zugerichtet. — Ebenso ist Nr. 604 keineswegs geeignet, den großen Namen des Giov. Bellini zu vertreten. Es ist ein verschmiertes und verkratztes Bild, unmöglich zu sagen, von wem.

Nr. 611 (Kab. XXI) ist nicht eigentlich lombardisch zu nennen, vielmehr unverkennbar der cremonesischen Schule des Boccaccio Boccaccino angehörig, und wohl von seinem rüstigsten, aber etwas hölzernen Nachahmer, dem alten Galeazzo Campi. Dieses Kabinet, in welchem es viel zu loben und zu bewundern gibt, und wo ich nur das kostbar schöne Bildniß, Nr. 619, seinem wirklichen Urheber, Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia, zuweisen möchte (aus der sehr frühen Zeit dieses liebenswürdigen Meisters), wird durch zwei arge Flecken entstellt. 620 wäre je eher je besser zu entfernen, um den Platz zu säubern. 626 sticht mir seit Jahrzehnten, zu meinem unsäglichen Verdrusse, wie ein Dorn in's Auge. Wozu in aller Welt hier den Namen des „göttlichen" Allegri festhalten, mit dem das Bild nichts, aber auch gar nichts zu thun hat? Es ist ein abstoßend rohes, in der Färbung widerlich geschminktes Machwerk des Domenico Feti, eines Künstlers, der selten so ganz unglücklich inspirirt gewesen. Noch zu verschiedenen Malen ist dieser große Name arg mißbraucht: 665 (K.) hat nichts von Correggio, sondern stammt aus der Schule des Caravaggio. Auch 674 hat nichts mit der Schule von Parma gemein, wohl aber ist es eine Perle, der Jugend des Tizian oder Palmavecchio's würdig. — 655 ist keine italienische Malerei, sondern ein ziemlich hölzerner Kopf in der Art des Abr. Bloemaert.

Ich unterdrücke meine Bemerkungen über ein Dutzend weniger interessanter Bilder dieses letzten Kabinetes, und lade den geneigten Leser ein, mir in den I. Saal zu folgen, um daselbst Nr. 4 und sodann Nr. 44 in's Auge zu fassen. Derjenige, der ein Auge hat für „Analogien", der es versteht, sich Anhaltungspunkte zu schaffen und sie zu benützen, dem wird, sollte ich glauben, nicht schwer werden, in beiden Bildern eine und dieselbe Hand zu erkennen: in beiden dieselben Typen, derselbe gleichmäßig röthliche Fleischton, dieselbe gläserne Durchsichtigkeit der Färbung, dieselbe auffallende Tracht, dieselben Nebendinge, und schließlich ein und dieselbe Studie zu der linken Hand der Frau (Nr. 4), welche zu der aufgestützten Hand des Schreibenden in Nr. 44 gedient hat. Auf den letzteren Umstand hat mich Hr. W. Bürger aus Paris aufmerksam gemacht. Jan Metsys ist im Ton des Fleisches viel kälter und blasser. Demgemäß sind für mich beide Bilder von der Hand des Marinus v. Reimerswalen, eines Künstlers, der seit einigen Jahren durch meine schwachen Bemühungen der Kunstgeschichte wieder gewonnen ist. Zwei Werke seiner Hand, darunter eines sehr deutlich bezeichnet, sah ich 1859 im k. Museum zu Madrid. Anderes von demselben Meister ist in Antwerpen, in Dresden, in Kopenhagen und — in München nachgewiesen worden. Zwei Facsimile von seinen Bezeichnungen habe ich veröffentlicht. Dagegen findet sich von Maxing nirgends eine Spur, nicht einmal auf seinen eigenen Bildern; denn was Hr. Marggraff für Maxing liest, ist — ich wage es zu behaupten — nichts anderes, als der von mir aufgestellte Name. Mir ist es nie zu Theil geworden, ein Bild der Pinakothek mit Hilfe einer Leiter besichtigen zu können. Ich fordere aber Hrn. Marggraff auf, die Bezeichnung von Nr. 44 noch einmal in der Nähe zu besehen; er wird finden, daß sein vermeintliches x ein r ist, ferner, daß das Zeichen nach dem n kein g, sondern die bekannte Abkürzung von us ist, welche in der Form einem großen , (Komma) gleicht. Ob Maxing, wie der Verfasser findet, „echten holländischen Klang" hat, lasse ich unentschieden; ein Kupferstecher Marinus kommt aber im 17. Jahrhundert in Antwerpen vor; ein Maxing, wie gesagt, nirgends.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz-Nachrichten.

— s. Dresden. (Die Kunstausstellung.) In Dresden bietet sich selten Gelegenheit, Werke auswärtiger Künstler kennen zu lernen. Ein Rahl, Knaus ist hier von vielen selbst unserer Maler kaum dem Namen nach gekannt. Von den Kunstwerken, welche in Wien, Berlin, selbst in Städten wie Leipzig zur Ausstellung gelangen, verläuft sich selten eines nach Dresden. Die permanente Ausstellung des sächsischen Kunstvereins ist mehr denn dürftig; jahraus jahrein gähnen sich hier dieselben Gesichter an. Aus dieser anregungslosen Isolirtheit erklärt sich mit das Stagnirende unserer Kunstverhältnisse, wenigstens bezüglich der Malerei. Die einzige Gelegenheit, einen auswärtigen Künstler kennen zu lernen, bietet die von der königl. Akademie der bildenden Künste alljährlich veranstaltete Kunstausstellung. Gegen frühere Jahre hat sich dieselbe sehr gehoben. Die diesjährige Ausstellung, welche am 2. Juli eröffnet und am 1. Oktober geschlossen wurde, zählte gegen 900 Kunstgegenstände. Freilich hieß es auch hier: Viele sind berufen, Wenige auserwählt; aber das ist das Resultat aller derartigen Ausstellungen, sie mögen in Paris oder Dresden abgehalten werden. Von den meisten Künstlern werden die Ausstellungen nur als Märkte betrachtet, und da unsere Künstler ersten Ranges eine derartige Marktgelegenheit nicht bedürfen, so glänzen letztere in der Regel durch ihre Abwesenheit und nur die dii minorum gentium erscheinen am Platz. Porträts, Landschaften, demnächst Genrebilder waren auf unserer Ausstellung in großer Auswahl vorhanden und zeigten in der Mehrzahl eine recht virtuose Technik, aber auch nur eine Technik äußerlichster Art. Die Farbentöne fassen uns nicht tiefer als sie das Wesen der Erscheinung berühren, das sie zur Darstellung bringen wollen; wenig ist es daher, was wir aus den Farbenkonzerten moderner Ausstellungen mit nach Hause bringen. In Folgenden versuche ich einige Andeutungen von dem Wenigen zu geben, das zu wiederholtem Besuch der Ausstellung anregen konnte und das, von Begabung und einem ernsteren, wenn auch zuweilen fehlgehenden Streben zeugend, aus der Sündfluth geistloser Routine emporragte.

Das religiöse Fach war durch einen seiner ausgezeichnetsten Jünger, durch Fr. Overbeck, vertreten, welcher einige Zeichnungen aus dem Cyklus: „Die sieben Sakramente“ ausgestellt hatte. Wir können diesen Zeichnungen gegenüber nur dem beistimmen, was vor einiger Zeit in diesem Blatte von Rich. Schöne zum Lobe derselben gesagt worden ist. Alle Vorzüge des Meisters traten uns in diesen Kompositionen wiederum glänzend entgegen, aber auch, wie wir nicht verhehlen wollen, seine kleinen Mängel; so leiden einzelne Figuren an Unklarheit der Zeichnung, indem in ihnen eine gewisse Uebergeistigkeit vergebens nach Ausdruck ringt; besonders streifen einige schief aufwärts blickende Köpfe in ihrer süßlich schwärmerischen Ueberschwänglichkeit hart an der Grimasse hin. Der Cyklus wird gegenwärtig durch Albert in München photographisch vervielfältigt und erscheint im Kunsthandel mit einer von Overbeck selbst geschriebenen Erklärung der Kompositionen.

Ein feines Empfindungsvermögen bekundete ferner ein Gemälde von C. Schick: „Die heil. Familie auf der Flucht nach Egypten“. Gegen den kompositionellen Theil der Arbeit ließe sich Manches einwenden, doch fesselte dieselbe durch ihre strenge, schöne Zeichnung und durch ein Kolorit, das mit Erfolg die süße Weichheit und Harmonie des Palmavecchio anstrebt. — Einen sehr gemischten Eindruck machte ein Gemälde von J. Niessen. Dasselbe stellt „Johannes den Täufer vor Herodes dem Vierfürsten“ dar. Das Sujet verleitete den Künstler, in seiner Formengebung den Styl der ägyptischen Kunstweise anklingen zu lassen. Läßt sich auch dagegen einwenden, daß die künstlerische Wahrheit in anderen Dingen zu suchen ist, als in dergleichen archäologischen und ethnographischen Bizarrerien, so haben doch französische Künstler, die bekanntlich vorzugsweise mit solchen Mitteln den blasirten Geschmack ihres Publikums zu kitzeln suchen, auf diesem Wege zuweilen eine, wenn auch nur genrehafte, doch immerhin recht glückliche Wirkung zu erzielen gewußt. Aehnliches jedoch läßt sich nicht von Niessen sagen, den überlanggestreckten Körpern, den vogelartigen Gesichtstypen, den strickähnlichen Faltenmotiven und den hart und unschön sich durchschneidenden Linien seines Bildes gegenüber. Neben dieser gesuchten Auffassungsweise läßt namentlich auch die unruhige, unmotivirte Beleuchtung des Bildes eine reine Wirkung der Darstellung, eine warme Theilnahme daran nicht aufkommen. — Von koloristischem Talent zeugte sodann eine „Heil. Ludmilla“ von G. Max. Die Behandlung der Farbe erinnerte an die Schule Piloty's. Den Maßstab des Historienbildes freilich durfte man nicht an die Arbeit legen. — Endlich ist noch ein sehr ansprechendes, warm und schön empfundenes Gemälde: „Magdalena auf dem Gange zum Grabe“ von H. Hofmann zu nennen. Derselbe hatte noch in einem größeren Bilde ein Motiv aus dem „Kaufmann von Venedig“ behandelt und zwar die bekannte Scene vor dem Hause Shylock's, in welcher dieser von Jessika sich verabschiedet, um bei dem verhaßten Bassanio gegen seinen Grundsatz zu Nacht zu essen, nur um, wie er sagt, den Verschwender ärmer machen zu helfen. Hofmann hat den Vorgang malerisch trefflich zu einem Ganzen abzurunden verstanden; und nur die Gestalt Shylock's erschien im physiognomischen Ausdruck etwas karikirt und erinnerte zu sehr an den gedrillten Währwolf, wie man ihn zuweilen auf der Bühne sieht. — Gretchen aus „Faust“ war in vier oder fünf Bildern auf der Ausstellung vorhanden; die gelungenste Darstellung darunter war die von Leon Pohle. — Das glanzvolle, genußreiche Leben Tizian's hat A. Wichmann zu einem Bilde angeregt, welches für die königl. Gemälde-Galerie angekauft worden ist. Das Bild zeigt eine jener geselligen Unterhaltungen im Garten des venetianischen Malerfürsten. Die Darstellung hat manches Verdienstliche; der Charakter des Ganzen könnte aber noch etwas mehr von jener Weltlust, jener üppigen und doch geistig erhöhten Stimmung durchglüht sein, die aus den Werken der venetianischen Malerschule leuchtet. Männer und Frauen sind zu sentimental aufgefaßt, zumal wenn man bedenkt, daß ein so giftiges Lästermaul, wie Pietro Aretino, den Vorleser in der Gesellschaft macht. — Von den ausgestellten Arbeiten, welche an die griechische Mythologie anknüpfen, ist ein Bild von C. Willich in München hervorzuheben; wenigstens war die Hauptfigur in dem Bilde mit viel Fleiß und nicht ohne Verständniß durchgeführt. — Ebenso einige Entwürfe von J. Machold in Wien; bei einer etwas manierirten Zeichnung bekundeten die Entwürfe doch Begabung und besonders eine frische Phantasie.

Ansprechende Arbeiten unter den Genrebildern waren vorhanden von Hanno Rhomberg, G. Waldmüller, B. Nordenberg, K. Lasch, G. Reimer, R. Epp, E. Seydel, K. Franz, O. Dörr, Ch. Sell, W. Rögge, v. Oër, ferner von A. Seitz, dessen Arbeit „die Spelunke" jedoch etwas bunt in der Farbe war; auch streifte die Charakteristik schon an's Outrirte. W. Stryowsky hatte drei Bilder von sehr ungleichem Werthe geliefert. — P. Körle gab ein pikantes Rückenfigürchen im Rokokokostüm und L. v. Hagn ein Konversationsstück, das vielleicht um einen Ton zu tief in der Farbe gestimmt war, jedoch zu den besten Genrebildern der Ausstellung zählte. — Endlich war noch ein älteres, bekanntes Genrebild: „Jobs im Examen" von dem verstorbenen Hasenclever ausgestellt.

Auf dem Gebiet der Porträtmalerei wußten nur die Arbeiten von C. Sohn, M. Müller, J. Scholz, A. Gliemann und O. Begas ein künstlerisches Interesse zu erwecken; den wohlthuendsten Eindruck darunter machte, durch seine gleichmäßige, solide Durchführung, wie seine warme wahre Wiedergabe der Natur, ein männliches Porträt von Begas.

Was die Landschaftsmalerei betrifft, so zeichnete sich durch eine poetische Naturempfindung eine Landschaft von C. W. Müller aus, die zwar noch etwas Unfreies, Befangenes in der technischen Behandlung hatte, mit großer Wärme und Innigkeit aber einen „Frühlingstag" wiedergab; ebenso ist ein fein gefühltes und charakteristisch vorgetragenes Bild von Rich. Fischer: „Eine heidnische Gerichtsstelle aus der rauhen Eifel" zu nennen. Deutsche Berg- und Waldlandschaften gaben ferner W. Bode, H. Frische, A. Kessler, Harreng u. s. w. An die Richtung Schleich's mahnte eine Waldpartie von D. Langko. In ähnlicher Weise gut gestimmte Landschaften lieferten G. Genschow und W. Klein. Von schlagender Naturwahrheit und Unmittelbarkeit und besonders fein in der Lichtwirkung war eine Landschaft im Charakter Ostpreußens von K. Scherres. Endlich nennen wir noch den trefflichen Albert Zimmermann, der durch eine „Mondnacht" excellirte.

Ferner war das Thierstück, wenn auch nicht zahlreich, doch durch einige recht gelungene Darstellungen auf der Ausstellung vertreten. Wir nennen zunächst Friedrich Volz, dann Baptist Hofner und O. Gebler. Diese Künstler haben den nicht häufigen Vorzug, daß der Humor in ihren Bildern nicht überschraubt ist und daß ihre Thiere Thiere bleiben.

Die Architekturmalerei fand ihre Vertretung durch M. Neher, L. Bögler, Gemmel, Oehme und Choulant. — Die Zahl der plastischen Werke war klein, wenigstens im Verhältniß zu den Arbeiten, die im Laufe des letzten Jahres aus hiesigen Bildhauerateliers hervorgegangen sind. Die meisten dieser Werke entzogen sich aus räumlichen Gründen schon der Ausstellung. Das Beste auf plastischem Gebiete war der Ausstellung in einigen Schülerarbeiten aus dem Hähnel'schen Atelier zugegangen*).

*) Bei dieser Gelegenheit sehen wir uns veranlaßt, unseren Dresdener Bericht in Nr. 42, S. 332 ff. dahin zu modifiziren, daß Fürst Schwarzenberg in dem Hähnel'schen Monumente nicht entblößten Hauptes, sondern mit dem Hut auf dem Kopfe dargestellt ist, und daß der Künstler sich den Feldherrn nicht als den Monarchen nahend, sondern einfach nach dem errungenen Siege den Degen in die Scheide stoßend gedacht hat. Er hielt sich in dieser Beziehung, wie wir hinzufügen wollen, streng an den kontraktmäßig vorgezeichneten Plan. A. d. R.

Kleine Chronik.

Aus Italien erhalten wir von einem unserer Korrespondenten die Bestätigung der bereits durch andere Journale jüngst veröffentlichten Nachricht, daß die Berichte von großen pompejanischen Funden, welche diesen Sommer verbreitet wurden und sich von den Tagesblättern auch in unsere Zeitschrift verirrt haben, auf die Erdichtungen eines französischen Journals zurückzuführen sind. Die Ausgrabungen haben den ganzen Sommer durch geruht, weil der Pacht des Arbeitunternehmers abgelaufen war und erst Ende September ist ein neuer Akkord zustande gekommen. Bis Mitte Oktober, wo unser Korrespondent Neapel verließ, war noch nichts von einem Wiederbeginn der Arbeit bekannt. — Dagegen ist die Sammlung S. Angelo, von deren Ankauf wir berichteten, bereits im Museo Nazionale (früher Borbonico) zur Aufstellung gekommen und die Publikation des Katalogs, sowie die Eröffnung der Sammlung für das Publikum steht in naher Aussicht. — In Civitá Lavinia ist eine Kolossalstatue des Kaisers Claudius gefunden, von einer nicht gerade hervorragenden Arbeit, aber dadurch interessant, daß sie ihn deutlich als Jupiter zeigt; am rechten Bein sind die Reste eines großen Adlers erhalten. Ueberhaupt ist das Werk vorzüglich konservirt; nur die Arme fehlen; der eine davon war schon ursprünglich angefügt. Durch Inschriften wird es wahrscheinlich, daß die Statue in den Trümmern eines Theaters lag, über das von der Fortsetzung der Ausgrabungen weitere Aufschlüsse sich erhoffen lassen.

E. Q. **Der Verein für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau** ist nach seinem unlängst erstatteten dritten Jahresbericht im Aufblühen begriffen. Die Zahl der Mitglieder ist im verflossenen Jahre von 71 auf 83 angewachsen, und für das bevorstehende Jahr ist eine erneute Zunahme vorauszusehen. Auch die Theilnahme an den gehaltenen Vorträgen war eine erfreuliche. Die Vorträge fanden alle 14 Tage statt. Sie bewegten sich, 23 an der Zahl, fast in derselben Weise, wie früher, über die verschiedenen Gebiete der bildenden Künste, nur daß das im J. 1863/64 spärlicher bearbeitete Feld der Skulptur in diesem Jahre die Gleichstellung mit dem der Architektur erlangte. Vorwiegend ward aber, wie in den früheren Jahren, die Malerei zum Gegenstande genommen. Durch Anschaffung der Publikationen und Chromolithographien der Londoner Arundel-Society, außerdem durch mehrere Schenkungen kunsthistorischer Schriften von Freunden des Vereines ward die Vereinsbibliothek in dem verflossenen Jahre erheblich bereichert.

Der Belle-Alliance-Platz in Berlin soll eine neue Zierde erhalten. Es war schon seit längerer Zeit im Werke, die auf dem genannten Platze befindliche Viktoriasäule mit vier auf den Sieg der Alliirten bezüglichen allegorischen Gruppen zu umgeben. Der Bildhauer Professor Fischer ist jetzt mit der Ausführung zweier dieser Werke beschäftigt. Dieselben stellen England und Hannover dar.

Ein Rest romanischer Architektur ist kürzlich mitten in Paris ausfindig gemacht worden, nämlich die Kapelle St. Agnan, erbaut um das Jahr 1118 von Etienne de Garlande, Kanzler von Frankreich. Im Jahre 1791 für Na-

tional-Eigenthum erklärt und verkauft, hat sie bis auf unsere Tage im Wesentlichen ihre ursprüngliche Form bewahrt. Die Kapelle, welche gegenwärtig als Stall benützt wird, befindet sich Rue Basse des Ufines Nr. 19 und reicht theilweise in ein anstoßendes Gebäude, welches die Nr. 20 der Rue Chanoinesse führt.

Lokales.

Schwarzenbergbrücke. Die sechs Statuen für diese vorigen Samstag dem Verkehr übergebene Brücke sind, wie wir in der „N. Fr. Pr." lesen, dem Bildhauer Kundtmann nun definitiv von der Kommune übertragen worden. Derselbe weilt gegenwärtig Studien halber in Florenz. Der Beschluß des Gemeinderathes, den Bronceguß der Figuren in der Erzgießerei Fernkorn's ausführen zu lassen, ist ganz in der Ordnung. Wozu in das Ausland gehen, wenn eine einheimische Anstalt den Guß ebenso schön und billig ausführen kann? — Bei dieser Gelegenheit wollen wir auf die an den Endpunkten der Brüstung angebrachten vier Gaskandelaber aufmerksam machen, welche wieder nicht unglücklicher hätten ausfallen können. Während jene berühmten „Galgenkandelaber" auf der Ferdinandsbrücke vormals „bekanntlich viel zu hoch" standen, hat man hier nach der entgegengesetzten Richtung hin gefehlt. Die Träger sind viel zu gedrungen ausgefallen und, was das Allerschlimmste ist, die Flammen spenden dennoch nur ein spärliches Licht, weil sowohl die Stellung der Kandelaber eine sehr entfernte, als die Konstruktion der Lampen und namentlich die Dekoration der Arme unter denselben eine so schwere und mit Verzierungen überladene ist, daß das Licht nur mit Mühe durchdringen kann.

Oesterreichischer Kunstverein. Der Verwaltungsrath des österreichischen Kunstvereins hat beschlossen, eine der vorzüglichsten Kompositionen Rahl's in Kupferstich vervielfältigen zu lassen, und es wurde mit der Wahl des Gegenstandes, sowie mit der Ueberwachung der Arbeit, welche zwei bis drei Jahre in Anspruch nehmen dürfte, ein eigenes Komité betraut. Ueberdies wurde, um den Vereinsmitgliedern schon in kürzester Zeit eine Erinnerung an die so günstig aufgenommene Rahl-Ausstellung zu bieten, als eine der Prämien für 1866 eine Lithographie nach Rahl's „Lautenspielerin" gewählt. Als zweite Prämie des nächsten Jahres wurde eine Lithographie nach Professor Engerth's „Prinz Eugen nach der Schlacht bei Zentha" bestimmt, deren Ausführung Professor Engerth selbst übernehmen wird. Was die Wahl und Ausführung des in Kupfer zu stechenden Rahl'schen Werkes betrifft, so empfiehlt sich dazu nach unserem Ermessen in erster Linie der Fries für Athen, der den Meister in seiner ganzen Größe und Eigenthümlichkeit zeigt. Unser trefflicher Christian Mayer, der langjährige Freund des Verstorbenen, wäre ganz der Mann, das Werk in geistverwandter Weise zu vervielfältigen.

Oberbaurath van der Nüll hielt vorgestern im österreichischen Museum einen Vortrag über die bekannte Preiskonkurrenz für die Restauration der Florentiner Domfaçade. Die Redner schilderte zunächst die mannigfachen Wiederwärtigkeiten, denen die „internationele Jury", als deren Mitglied van der Nüll fungirte, besonders von Seiten italienischer Künstler ausgesetzt war, mit ebenso scharfen wie offenen Worten. Er entwickelte dann auf Grundlage einer kurzen Charakteristik der italienischen Gothik und des Domes von Florenz im Besonderen die Motive, welche das Preisgericht bei seinem Urtheile bestimmten, und führte die größere Mehrzahl der Konkursprojekte in Photographien vor. Daran knüpfte sich die Verlesung des höchst interessanten Votums von Violett-le-Duc, welcher persönlich in Florenz nicht anwesend war, und sein Urtheil daher in einem an den Gonfaloniere der Stadt gerichteten Briefe schriftlich niederlegte. Mit einer trefflichen Kritik dieses Votums eines der größten lebenden Kenner der mittelalterlichen Architektur schloß der höchst lehrreiche Vortrag, der bei dem zahlreichen Publikum sich einer glänzenden Aufnahme zu erfreuen hatte. Es wäre sehr zu wünschen, wenn derselbe durch den Druck weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden könnte.

Waldmüller-Ausstellung. Man hat sich mit der Bitte an uns gewendet, die Besitzer von Bildern Waldmüller's aus den Jahren 1830 — 1850 einzuladen, dieselben dem österreichischen Kunstverein für die im Dezember stattfindende Ausstellung zur Verfügung zu stellen. Wir bringen dieses Ansuchen dem Publikum mit dem Bemerken zur Kenntniß, daß die Spesen des Transportes vom Kunstvereine getragen werden.

Professor Albert Zimmermann ist mit einem Cyklus von Landschaften zu Göthe's „Faust" beschäftigt, welche ähnlich wie Preller's Odyssee- und Schirmer's Bibel-Bilder in einer Landschaft und Staffage sinnvoll verbindenden Darstellung das Gedicht des Altmeisters illustriren sollen. Den Karton zur „Brockenbesteigung in der Walpurgisnacht" entwarf der Künstler schon früher. Jetzt reifen auch die übrigen Entwürfe ihrer Ausführung entgegen. — Außerdem hat A. Zimmermann unlängst eine „Findung Mosis" komponirt, bei welcher ebenfalls die Landschaft bedeutungsvoll mitwirkt.

Der Bau des Kursalons ist bereits soweit vorgeschritten, daß das Mauerwerk an demselben vollendet ist, die beiden Seitenflügel eingedeckt sind, und die Eindeckung des Mittelgebäudes noch im Laufe dieser Woche zu gewärtigen steht. Die Verputzarbeiten sind von außen an den Seitenbauten bereits gänzlich, an dem Mittelbau zur Hälfte fertig. Im Inneren des Gebäudes ist die Stukkaturarbeit am Plafond der Trinkhalle ausgeführt; der Plafond der Restaurations-Lokalitäten sieht seiner Vollendung entgegen.

Auszeichnungen. Der Landschaftsmaler J. Selleny und der Bildhauer A. Lavigne haben vom Kaiser von Mexiko das Ritterkreuz des Guadeloupe-Ordens erhalten.

Dr. Gustav Heider, Sektionsrath und Kunstreferent im Staatsministerium, welcher schwer erkrankt darniederlag, befindet sich gegenwärtig auf dem Wege der Besserung.

Briefkasten der Redaktion: W. L. in Zürich, O## in Paris, B. M. in Berlin und xy in Rom: Wird brieflich beantwortet. — F. H. hier und Q. in Breslau: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von F. Löwenthal.

№ 47. — Vierter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 25. November 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1⅓, 2⅔, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Apokryphen der Münchener Pinakothek und der neue Katalog.

Von **Otto Mündler.**

(Schluß.)

Betreten wir nun den II. Saal, wo sonderbarer Weise ein Bild des alten Q. Metsys hängt, während die Schüler und Nachahmer, der chronologischen Ordnung zum Trotz, in den I. aufgenommen sind. Das erste Bild dieses Saales, Nr. 77, gibt mir Veranlassung zu einer ganz ähnlichen Bemerkung, wie ich zu Nr. 4 gemacht. Wer sich über den angeblichen „H. Holbein d. J." (welchen Meister der Verfasser bis 1554 leben läßt!) aufklären will, der fasse nur einmal aufmerksam Nr. 120 in's Auge, dieses glücklicher Weise beglaubigte Bild von Nikol. Neuchatel, welches ohne die höchst interessante und wichtige Aufschrift, der Himmel weiß unter welchem Namen, uns vorgeführt wurde. Wichtig nenne ich diese Aufschrift, weil sie uns den Schlüssel gibt zu einer großen Menge von Bildnissen, die aller Orten unter sehr verschiedenen Namen, als G. Pencz, als Ant. Moro, als „Juvenel," zumeist aber als H. Holbein d. J. vorkommen. Dieser Meister ist in seiner Eigenthümlichkeit so ausgesprochen, daß man ihn, einmal erkannt, nicht leicht mehr vergißt. Was ihn kennzeichnet, ist eine ungewöhnlich weiche, ja flaue Modellirung, welche die Formen mehr als billig platt drückt und gleichsam zerfahren erscheinen läßt; ein dünnverwaschener Farbenauftrag, mit gleichmäßig vertheiltem, etwas fadem Roth, als Lokalton des Fleisches; die Halbtinten nicht vertrieben, sondern mit feinem, hellem und durchsichtigem Graubraun gestrichelt und in ähnlicher Weise Fleischtheile, Hände und Kopf umrissen. Waagen hat schon längst auf diesen Künstler aufmerksam gemacht. Daß er längere Zeit in Prag gelebt, wird mir dadurch wahrscheinlich, daß ich voriges Jahr in den dortigen Sammlungen mehr als 20 Bildnisse von seiner Hand gefunden, mehrfach unter dem Namen Juvenel, was wohl nur Namensverwechslung ist. Lucidel ist einer jener Künstlernamen, welche mit Mühe und Anstrengung der Vergessenheit entrissen werden müssen. Während also, nach meiner Ansicht, Nr. 77 ein unverkennbarer Lucidel ist, so erscheint mir dessen Seitenstück, Nr. 97, in Zeichnung und Modellirung so unschön, so hart und eckig, daß ich mit dem besten Willen dabei an H. Holbein nicht denken kann, viel weniger darin „eines der Hauptwerke des Künstlers" erkenne. Ich finde in der Pinakothek nur drei dieses großen Namens würdige und ihn vertretende Bildnisse, und diese sämmtlich in den Kabineten: Nr. 143, das Bildniß des Sir Bryan Tuke (im neuen Katalog „Sir Br. T. Miles" genannt, was mir eine seltsame Tautologie zu sein scheint); dann Nr. 149, wo jedoch Buch und Hände viel schöner sind, als der etwas kleinlich aufgefaßte, unbedeutende und unangenehme rothe Kopf; endlich das miniaturartige Bildchen, Nr. 166 a, ein wahres Juwel, das für ein künstlerisch gebildetes Auge unseren unerreichten vaterländischen Meister in seiner ganzen Größe zeigt. Und dieses Bildchen, welches in der vierten Reihe hängt, wird im neuen Katalog als „(angeblich)" H. Holbein angeführt! — Nr. 174 (S.) hat durchaus nichts von Phil. de Champagne. Es ist offenbar ein holländisches Bild, etwa von Jak.

Baker. — Nr. 224 (S. III) bringt uns abermals auf einen Künstler, der zwar dem Namen, aber nicht der Sache nach in der Pinakothek vorhanden ist, Bartol. van der Helst. Kein einziges der drei ihm zugeschriebenen Bilder sieht dem anderen, keines sieht der bekannten Weise des Meisters ähnlich. Nr. 224 wüßte ich nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Nr. 231 ist gar nicht holländisch; es gibt sich auf den ersten Blick zu erkennen als ein Werk des Cornelis de Vos. Dieser Zeitgenosse und treffliche Nachahmer des Rubens ist nur etwas kraftloser im Ton und wächserner im Fleisch. Nr. 410 (K.) endlich ist ein sehr ausgesprochener Ravestyn, in welcher Ansicht sich die Herren W. Bürger aus Paris und B. Suermondt aus Aachen einigten, mit denen ich am 11., 12. und 13. Sept. d. J. die Pinakothek besuchte. — Nr. 238 (S.), wie das Seitenstück 232, von G. van Artois, kann nur durch eine Verwechslung den Namen van der Neer bekommen haben. Nr. 243, welches dem Verfasser zweifelhaft erscheint, ist ein vollkommen echtes Bild des G. Terburg. — Bei dem Bildersaal, Nr. 308, wünscht sich der Verfasser Glück zu seiner Entdeckung des Namens W. S. van Ehrenberg, welchem er sich auch beeilt, dieses kollektive Gemälde zuzuschreiben. Bei etwas ruhigerer Prüfung hätte ihm aber kaum entgehen können, daß das winzig kleine Zettelchen mit dem Namen dieses sehr untergeordneten Architekturmalers die ihm beigelegte Bedeutung nicht haben kann, indem es ja, mit einer Stecknadel an den Rahmen des, einige Quadratzoll großen, zopfig überladenen Architekturstückchens in der Mitte des großen Bildes angeheftet, sich offenbar nur auf jenes bezieht, während in dem ganzen Bilde sonst nichts ist, was nur entfernt an die trocken ängstliche und geistlose Behandlung jener Ehrenberg'schen Quasi-Miniatur erinnerte. Viel eher ließe sich der Name des Gonzales Coques rechtfertigen, von welchem sicher die zahlreichen Figuren (mit Ausnahme der Gruppe rechts) herrühren.

Nr. 311 (S.) bringt uns schon wieder einen Künstlernamen, der mit Unrecht in dem Katalog der Pinakothek erscheint. Dieses Familiengemälde hat nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit Fr. Hals. Wir befinden uns in Antwerpen. Die vorgestellten Personen sind Frans Snyders, seine Frau und seine Kinder. Von seiner Hand gemalt sind die Früchte. In den Figuren glaube ich die Hand des Martin Pepyn zu erkennen. Die in den niederländischen Schulen gründlich bewanderten HH. W. Bürger und B. Suermondt traten dieser Ansicht unbedingt bei. — Nr. 330 ist nicht von J. Both, sondern höchst wahrscheinlich von A. Pynacker.

Zu Saal VI will ich nur nachträglich bemerken, daß Valentin (Nr. 393), wie längst bewiesen, nicht den Taufnamen Moyse geführt; ferner daß Nr. 417 weitaus das schönste, auch wohl das einzig sichere Bild des N. Poussin in der Pinakothek ist, und daß daher dieser Grablegung eine der Stellen gebührt, welche Nr. 408 und 415 einnehmen.

Saal VII, Nr. 433 ist statt Tiarini zu setzen: Furini, Francesco. — Nr. 437 ist der entschiedenste Palma der Jüngere, den man sehen kann. Mit dem Namen Tintoretto verbindet man, wie es scheint, in München keinen Begriff, und ebenso wenig kennt man den jüngeren Palma. — Nr. 584 (Kab.) und Nr. 672 (Kab.) sind ebenfalls von Palma d. J. — Nr. 631 (Kab.) ist offenbar von einem der Bassano. — Nr. 501 (S.) ist, wenn es hoch kommt, ein Aless. Maganza, und noch dazu ein jämmerlich verputzter. — Auch 653 (K.) hat nichts mit Tintoretto gemein. — Das schöne Bild Nr. 539 (S.) ist sicher nicht von Tintoretto, dessen Werke nie diesen Silberton zeigen. Ich möchte mich am ehesten für Paolo Farinati entscheiden. Was bleibt nun für Jac. Robusti noch übrig? Nr. 481 (S.), dessen ich mich nicht genau entsinne, das mir aber auch als Palma d. J. vorschwebt. Und somit wäre ein Name, den wir achtmal im Katalog lesen, ganz zu streichen! — Nr. 438 und 447, die beiden Herkules-Bilder betreffend, stimme ich vollkommen mit Hrn. Marggraff überein. — Nr. 450 scheint eher von G. Rumanino als von Tizian — gewesen zu sein. Eine Ruine! — Nr. 452 hätte der Verfasser getrost dem Moretto unbedingt zuschreiben dürfen.

Zu 467 macht der Verfasser eine Anmerkung, über die wir billig erstaunen. „Ein berühmter Physiognomiker unserer Tage," so berichtet er, habe „das vorliegende Bildniß für das vollkommenste Ideal eines Christuskopfes erklärt." Mich dünkt, es müßte ein unbefangener Beschauer, selbst wenn er sich über Lavater's Wissenschaft niemals den Kopf zerbrochen, aus diesen wenig ansprechenden Gesichtszügen lauschendes Mißtrauen, Uebelwollen, Sinnlichkeit und selbstische Leidenschaften herauslesen.

Nr. 470. Hier ist wieder der Name eines großen Künstlers entweiht. Diese Halbfigur des „Giorgione" kann alles mögliche gewesen sein, ist aber in ihrem gegenwärtigen Zustande fast auf eine Linie mit dem

„P. Bordone" (483) zu stellen, indem nirgends mehr die Hand irgend eines Meisters, geschweige denn die des größten aller Venezianer zu erkennen ist.

Nr. 478 ist in Tracht und Malweise so auffallend dem 17. Jahrhundert angehörig (etwa von Tib. Tinelli), daß der Name Tizian hier eine fast komische Wirkung macht. — Nr. 482 ist nun und nimmermehr von Pordenone, sondern von der Hand des Nicola Frangipani. Diesen aus Padua gebürtigen Maler vom Ende des 16. Jahrhunderts, bei dem die Kunst mehr in den Händen, als in der Seele ihren Sitz hatte, lernt man nur bei längerem Aufenthalt in Italien kennen.

Ich eile durch den sehr unerquicklichen VIII. Saal, wo allerdings viel einzuwenden, aber noch mehr — auszuräumen wäre, wo selbst von einem Tizianischen Meisterwerke (524) nur der seelenlose Leichnam übriggeblieben ist, und verweile nur einen Augenblick, im Vorübergehen, vor Nr. 531, dem mit großem Unrecht der Name Parmegianino angeheftet ist, an welchen es nicht entfernt erinnert. Es rührt offenbar von einem Florentiner gegen Ende des 16. Jahrhunderts, einem der allerletzten Nachahmer des Andrea del Sarto her, wie z. B. Santi di Tito. Man könnte übrigens versucht sein, zweierlei Hände darin zu entdecken, denn der heil. Joseph sieht breiter ausgeführt und flacher modellirt aus als das Uebrige.

Von Nr. 548 (IX. Saal) könnte der Verfasser das Original im Salon Carré des Louvre jederzeit in Augenschein nehmen. Noch andere Sammlungen, darunter das Belvedere zu Wien, besitzen Kopien nach jenem ausgezeichnet schönen Bilde, dessen Vorhandensein alle weiteren Nachforschungen und alle gelehrten Anmerkungen überflüssig macht.

Nr. 549 ist ein Bildchen, für das kein Name zu gut, für welches aber leider der des Mantegna nicht passend ist. A. Mantegna hat immer gezeichnet. Das Christuskind ist in dieser Beziehung zu schwach, dagegen ist die Behandlung des Bildchens, das offenbar in Oel gemalt ist, von einem Schmelz und einer Fettigkeit des Auftrages, welche Mantegna nie erreicht, auch nie gesucht hat. Ich bin vollkommen überzeugt, daß dieses Juwel eines der Meisterwerke des Aloysius Bivarinus (Luigi Bivarini) ist, und habe daran nie mehr gezweifelt, seitdem ich vor 8 und 9 Jahren in Venedig wiederholt Gelegenheit gehabt, große und kleine Bilder dieses Meisters vergleichend zu prüfen. Die Buchstaben M. A., welche der Verfasser ganz willkürlich aus den Zeichen aller Art (vielfach allerdings bedeutungslosen), die sich auf den Pfeilern des Thrones befinden, ausgewählt, haben keineswegs die Wichtigkeit, die er ihnen beilegt, denn — um nur das Eine zu erwähnen — es entsprechen jenen zwei Buchstaben weiter oben andere wenigstens ebenso große und so deutlich zu lesende Schriftzeichen, ein S und ein V, über welch' letzterem ein I sich erkennen läßt. Was macht der Verfasser aus diesen Zeichen? und wie rechtfertigt er deren Ignoriren? Sein „unbestritten echtes Monogramm," welches „über den wahren Urheber keinen Zweifel läßt," ist demnach nicht von geringstem Werth. Bekanntlich hat A. Mantegna, so oft er eines seiner Bilder bezeichnen wollte, seinen Namen scharf, zierlich und deutlich, manchmal auch in griechischen Majuskeln darauf geschrieben. Ich glaube übrigens auf der braunen Leiste, unten am Thron, noch deutliche, wenn auch nicht mehr leserliche Spuren der ursprünglichen Bezeichnung zu erkennen, die eine verruchte Hand in leicht zu errathender Absicht entfernt haben mag.

Nr. 550 ist keineswegs ein „(Atelierbild?)", sondern ein vollkommen echter P. Perugino. Der Kopf der Jungfrau ist so schön, wie man ihn nur von diesem Meister sehen kann; allein das Bild ist, was besonders in dem blauen Mantel zu Tage tritt, erbarmungslos, wahrscheinlich mit Weingeist gereinigt und geschunden worden. — Nr. 562 könnte man getrost dem Benozzo Gozzoli zuschreiben, der sich übrigens in diesem Bilde mehr als gewöhnlich an Fra Filippo anschließt. Benozzo's Färbung ist häufig, wie auch in diesem sonst bedeutenden Werke, unharmonisch und crud. — Nr. 564 ist ein ziemlich schwaches Schulbild, flau, kraftlos, von unsicherer Zeichnung. — In der Notiz über Lionardo da Vinci verwechselt der Verfasser St. Cloud (bei Paris) mit dem königlichen Schlosse Clot oder Cloux (bei Amboise) wo der große Künstler starb.

Nr. 565 hat nur sehr entfernte Verwandtschaft mit der Art des Bernardino Luini (eines der zahlreichen Meister, die in der Pinakothek nur — auf dem Papier vertreten sind). Man findet bei Luini nie so schwach gezeichnete Hände; auch ist das feine Gefält, das krausgelockte Haar, so wenig wie die so sehr ausgeführte Landschaft, mit den vielen Bäumen, den unzähligen einzelnen Lichtern, dem phantastischen blauen Gebirg in der Ferne, seinem Styl entsprechend. Viel eher würde dieses alles auf eine gewisse Zeit des Cesare da Sesto passen; doch ist diese heil. Katharina, das einzige

erträgliche Lionardeske Werk der Pinakothek, auch nur ein Schulbild untergeordneten Ranges.

Nr. 566 ist viel später als „Lelio Orsi," und ein Werk des Fr. Furini, wie 433. — Nr. 574, „(angeblich) Garofalo," ist ein schlagend echtes Bild dieses Meisters. — Nr. 575, „in der Art des Raibolini," ist ebenso ein nicht zu bezweifelnder Fr. Francia. Wenn der Verfasser bei der Bezeichnung des letztgenannten Bildes mit der Hinweisung auf Nr. 577, dieses allerdings unvergleichlich schöne Werk des großen Bologneser Meisters, sich zu rechtfertigen meinte, so erreicht er seinen Zweck mit nichten. Es handelt sich nicht darum, irgend ein Werk eines Meisters mit seinen Meisterwerken zu vergleichen; es handelt sich vielmehr darum, einen Künstler in seiner Gesammtheit zu erkennen, und aus dieser Erkenntniß heraus zu entscheiden, ob ein Werk ihm angehören kann oder nicht. Von Nr. 575 läßt sich aber sagen, daß es mit allen seinen Fehlern, darunter einer gewissen Crudität der Färbung, zu reichlich vertheiltem Roth im Kopfe des Kindes, andererseits dabei einer Bestimmtheit der Zeichnung, die in Härte ausartet, dennoch ungemeine Schönheiten hat, und daß es in Bezug auf die außerordentliche Abrundung der Formen, den erstaunlichen Schmelz des Farbenauftrages, die so höchst fleißige und zierliche Ausführung aller Theile, endlich die tadellose Erhaltung, die größte Uebereinstimmung mit einem, vielleicht um Weniges späteren Werke des Meisters, dem kostbar schönen heil. Stephanus im Palazzo Borghese zu Rom, zeigt.

Nr. 583 führt der neue Katalog als „(angeblich) Moroni" auf, während doch jeder Pinselstrich dieses weiblichen Bildnisses von G. Batt. Morone ist, einem Meister, dessen sehr ausgesprochene Behandlungsweise leicht und sicher zu erkennen ist. Und dies ist das vierte echte Bild, nur allein im IX. Saal, welchem der Verfasser des neuen Katalogs seinen Nimbus benimmt, indem er durch ein „angeblich," „in der Art" u. dgl. einem unbescholtenen Bilde nach dem anderen unverantwortlicher Weise einen Makel anheftet. Glaubt denn Hr. Professor Marggraff auf diese Weise „den wahren Ruhm der weltberühmten k. Sammlung" zu fördern und zu erhöhen? Oder schmeichelt er sich etwa gar, durch seine erfolgreichen Bemühungen so „viele von Andern angezweifelte Bilder in ihrer Echtheit wieder zu Ehren" gebracht zu haben, daß es auf ein Dutzend mehr oder weniger nicht ankomme? Dies wäre denn doch eine Selbsttäuschung eigener Art. Wohl sehe ich an allen Ecken und Enden unechte Bilder, die der neue Katalog, mit oder ohne Angabe der Gründe, zu halten sucht. Aber zweifelhafte Bilder, welche, durch den Verfasser rehabilitirt, von den durch ihn beigebrachten Gründen, wie von einer Schutzmauer umgeben, hinfort unantastbar dastünden, von solchen kann ich, in vollem Ernste, auch nicht ein einziges entdecken. Wir stehen hier vor einem jener Bilder, zu deren Nutz und Frommen der Verfasser die Wucht seiner Argumente siegreich in den Kampf geführt zu haben glaubt. Nr. 582 (S.) ist er überzeugt, dem Giorgione unwiderleglich vindicirt zu haben. Allein der Augenschein lehrt, daß das Bild von Palmavecchio ist, und nachdem (was der Verfasser selbst, naiver Weise, aber ehrlich eingesteht) Vasari ein ähnlich aufgefaßtes Selbstbildniß des Palma und zwar ausführlich und mit den größten Lobeserhebungen beschreibt, so fällt die andere Nachricht Vasari's, die sich offenbar nur auf einen Studienkopf bezieht, nebst der Beschreibung des C. Ridolfi, eines bekanntlich höchst unzuverlässigen Gewährsmannes, in dessen Aufzählung von Giorgione's Werken sich z. B. ganz unverkennbare und noch vorhandene Bilder eines Pietro della Vecchia und eines Nic. Frangipani nachweisen lassen, vollständig zu Boden. Nr. 582 ist und bleibt ein Meisterwerk des Palmavecchio, und auch unter diesem Namen und trotz der leider ganz verriebenen rechten Hand, eines der kostbarsten Bilder der Pinakothek.

Sehen wir uns nun nach Nr. 578, einem „angeblichen Palma" um, der auch schon eine Zeitlang ein Rafael, dann ein Seb. del Piombo, ein Moretto da Brescia und noch allerlei gewesen ist, so beweist eben diese Reihe verschiedenartiger Namen, daß man das Rechte noch nicht getroffen hat. Auch ist ja die jetzige Benennung, wie der Katalog eingesteht, „nur als eine vorläufige anzusehen"! Aber warum denn diese, allerdings konsequente Scheu vor der „radikalen Kritik"? Warum immer bei halben Maaßregeln stehen bleiben? Ist denn ein beständiges Provisorium ein so angenehmer Zustand? Und warum immer im Dunkeln und auf gut Glück nach großen italienischen Namen tappen? Ist doch das fragliche Bild offenbar — das hätte man längst einsehen oder doch zugeben müssen — diesseits der Alpen entstanden, in unmittelbarer Nähe des Fr. Floris. Ich meinerseits habe schon vor Jahren die Behauptung aufgestellt, daß der Urheber dieses tüchtigen Werkes, dessen Komposition, Styl der Zeichnung, Formengebung, Färbung, kurz alles ebenso sicher italienischen Einfluß, wie dessen Ausführung eine niederländische Hand verräth, kein Anderer als

Willem Key sei. Ich stütze mich dabei auf die zwei Bilder dieses Meisters, welche die Pommersfelder Galerie besitzt, namentlich auf die ausgezeichnet schöne Komposition der „Susanna im Bade", und ich fühle mich durch diese meine feste Ueberzeugung jedes ferneren Suchens enthoben.

Die Aufschrift von 579 kann als Beispiel einer Bezeichnung dienen, welche, wiewohl in gewissem Sinne echt und ungefähr gleichzeitig, doch nicht von dem Künstler selbst, sondern von dem ersten Besitzer herrührt. „Sebastianus Venetus" schreibt seinen Namen immer richtig und sorgfältig. Statt Ghigi ist zu lesen Chigi. — Nr. 580 „Allegri, Ant., da Correggio". Dieses Bild, das große Schönheiten hat, ist in einer dem Correggio fremden Gefühlsweise gedacht und zusammengestellt. Die Lokalfarbe hat nicht das Frische, Heitere, Blühende des Meisters, die Farbenwirkung ist hart, der ganze Hintergrund ein eintöniges, dunkles Graubraun. Die kleinen zusammengekauerten Engelchen zwischen den dunkeln Wolken sind ganz und gar nicht in Corregio's Sinn. Der Typus der sehr verblasen aussehenden Madonna, sowie der des heil. Jakobus, sind besonders uncorregesk. Der Meister hat Correggio studirt, aber mehr noch Rafael. Der Kopf des Donators ist wunderbar fest und bestimmt, und dabei fein gezeichnet. Vieles erinnert an Bagnacavallo, doch käme vielleicht die Benennung Girolamo da Carpi der Wahrheit noch näher. Unter dem rechten Fuß des heil. Jakobus findet sich eine Tafel mit einer Aufschrift: DEO OPT. etc.

Es bleibt uns jetzt noch Weniges in den vorderen Kabinetten in's Auge zu fassen. Bei Nr. 43 scheint mir der Verfasser ganz das Richtige getroffen zu haben. Die Uebereinstimmung des Bildes mit dem bekannten Werke des Hugo van der Goes, in S. Maria Nuova zu Florenz, ist in der That unverkennbar. Ueberhaupt liegt nach dieser Seite offenbar die Stärke des Verfassers; und hätte derselbe auf die übrigen Schulen, namentlich auf die italienische, nur die Hälfte des Verständnisses, des Eifers und der Liebe verwendet, womit er die nordischen Schulen des 15. Jahrhunderts behandelt hat, so könnten wir uns zufrieden geben und meine Kritik wäre ungeschrieben geblieben. — Wie erklärt es sich, daß Hr. Professor Marggraff nichts von dem in Brügge ansässigen, englischen Kunstforscher Weale weiß, dessen urkundliche Ermittelungen namentlich in Bezug auf Memling, Thierry Bouts und verwandte Meister ein unerwartetes Licht auf die Lebensverhältnisse dieser Künstler werfen?

Nr. 57 scheint mir offenbar von Altdorfer zu sein. — Die Bestimmung von Nr. 92 als B. Bruyn ist überzeugend. — Nr. 128 ist offenbar Kopie, und zwar eine sehr trockene. Das Bild kommt wenigstens noch dreimal vor und jedesmal besser: in Frankfurt, in England und in Florenz. — Nr. 135, dieses blasse, verwaschene Bild, hat keinerlei Aehnlichkeit mit H. Holbein. Könnte es nicht von C. Amberger sein? Oder ist es auch für ihn zu schwach? — Nr. 160 galt früher für A. Altdorfer. Es ist durchaus kein Grund vorhanden, diese Angabe in Zweifel zu ziehen und zu ändern. — Nr. 161 dagegen ist eine ganz unbedeutende, spätere Kopie nach einem Dürer'schen Stich. — Nr. 163 ist eine fade Kopie aus späterer Zeit. — Nr. 165 ist ganz werthlos. Was hat dieses Machwerk mit Nr. 151 gemein? — Nr. 167 ist ein vollkommen echter Cranach, mit echter Bezeichnung. Warum denn „(Kopie)"? — Nr. 254 (K.) ist ein geschmacklos unangenehmes, schwaches Bild; nicht an Rembrandt zu denken. — Nr. 264 ist eher ein Bernh. Fabritius. — Nr. 267 ist zu schwach für Rembrandt; ich halte es für einen Gaspar de Witte. — Nr. 278 ist sicherlich nicht von A. v. Diepenbeck. — Nr. 322 hat nicht die geringste Aehnlichkeit mit Heinrich IV. Es stellt den Bruder des Künstlers vor und findet sich in dem bekannten Bilde der „vier Philosophen" im Pal. Pitti. — Nr. 365. Die Angabe von G. Metsu's Todesjahr (1658) beruht auf einem längst schon berichtigten Irrthum. Man kennt ja mehrere Bilder seiner Hand, mit 1662 und 1663 und noch spätere Jahren bezeichnet. — Nr. 378 ist weder von J. Both noch von Dujardin, sondern von A. Pynacker. — Nr. 414 ist nicht nur unbezweifelt echt, sondern auch einer der schönsten Fr. Mieris der an Bildern dieses Künstlers so reichen Sammlung. Unten an der Fenstereinfassung findet sich die deutliche Bezeichnung. Mit G. Terburg aber hat das Bild gar nichts gemein. — Nr. 453 ist sehr interessant durch die Jahreszahl 1647 (nicht 1667). Man vergleiche die Anmerkung zu Nr. 322 (S.).



Nr. 354 ist ein elendes, verdorbenes Bild ohne allen Werth. — Nr. 511, dieses unvergleichliche Meisterstück des Paulus Potter, dessen Datum der Verfasser 1640 liest, kann doch wohl nicht von einem fünfzehnjährigen Knaben gemalt sein! Die Bezeichnung, (deren obere Hälfte im Rahmen versteckt ist!) muß nothwendig 1646 (wo nicht 1648) aussagen.

Und hiermit wäre die Aufgabe, die ich mir vorläufig gestellt, zu Ende geführt, und meine Kritik setzt

sich ihrerseits der öffentlichen Beurtheilung aus. Was ich gegeben, ist unvollkommen und Stückwerk, das fühle ich wohl, und ich bin auf vielfachen Widerspruch gefaßt. Aber nur solcher Widerspruch, der die Sache im Auge behält, der wirkliche Irrthümer aufklärt und Belehrung bringt, wird auch die Sache fördern und kann bleibenden Werth beanspruchen. Blinde Opposition, sowie Meinungsäußerungen Unberufener fechten mich nicht an. Nicht jedem, der eine Zeichenschule besucht, auch nicht jedem, der sich Künstler nennt, kommt ein Urtheil über alte Bilder zu. Die von mir ausgesprochenen Ansichten stehen zum großen Theil seit fünfzehn oder zwanzig Jahren in meinem Geiste fest. Der Fälle werden wenige sein, wo ich das Gesagte nicht reiflich erwogen; zuweilen, namentlich wo mangelnde Beleuchtung der Bilder, zu große Entfernung vom Auge oder andere äußere Umstände hindernd eintraten, mag ich neben das Ziel geschossen haben. Jeder Unbefangene sieht ein, wie sehr ich, ein Fremdling im eigenen Lande, wo mir nie eine Vergünstigung zu Theil geworden, gegen den Verfasser des Katalogs im Nachtheil gestanden. Gewisse, halb unwillkürliche Uebertreibungen gebe ich auch von vornherein zu und habe deren Grund schon angedeutet, wenn ich oben von langverhaltenem Unmuth gesprochen. Wenn man einem Bilde unverdiente Ehren erweisen sieht, so mag es wohl kommen, ja es kann nicht ausbleiben, daß man dessen Werth, respektive Unwerth, nicht allzu gewissenhaft auf der Goldwage abwiegt und dasselbe, trotz gewisser relativer Eigenschaften, in Bausch und Bogen verwirft; geht es uns doch in analogen Fällen auch nicht besser, z. B. wenn wir einen sonst ganz achtungswerthen Ehrenmann in einer Gesellschaft betreffen, zu deren Besuch ihn weder Bildung noch Stellung berechtigen. Ein Anderes aber sind Uebertreibungen, die zum Theil nur in der Form liegen, ein Anderes sind Grundansichten, wesentliche Punkte, über welche man, bei leidenschaftsloser und unparteiischer Prüfung, meine Aufstellungen, wohl oder übel, wird gelten lassen müssen. Unparteiisch freilich ist nicht Jeder, der sich dafür hält. Die menschliche Natur birgt gar sonderbare, schwer zu ergründende Untiefen. So habe ich z. B. mehrfach, und auch bei dieser Gelegenheit schon wieder, die Erfahrung gemacht, daß selbst von Solchen, die mit mir auf demselben Grund und Boden stehen, die meine Ansichten seit Jahren getheilt, oder die, was ich behauptet, längst schon wissen oder ahnen, nun, da ich es gewagt habe, das Wort zu ergreifen, nun, da der Ausspruch, in fester, bestimmter Form, von einem Anderen gethan, ihnen entgegentritt, derselbe in einzelnen Fällen mit Mißtrauen betrachtet, beanstandet, auch wohl ganz entschieden für unrichtig erklärt wird. Eigenliebe und Eigensinn spielen, uns selber unbewußt, nirgends vielleicht eine größere Rolle, als auf dem häkeligen Gebiete der Bilderkenntniß und Bestimmung.

Schließlich verwahre ich mich noch auf's entschiedenste gegen Mißverständnisse und willkürliche Deutungen. So ist mir — um ein Beispiel anzuführen — schon die Belehrung angetragen worden, daß der „geharnischte Krieger," Nr. 375 (S.), weder von Dietrich, noch aus seiner Zeit sein könne. Daß dieses Bild um hundert Jahre älter zu sein scheint, als Ch. W. E. Dietrich, braucht mir nicht erst bewiesen zu werden, und meine Aeußerung läßt sich doch wohl kaum anders verstehen, als daß damit die Geistesrichtung und die künstlerische Höhe, auf der dieses unbedeutende, zwitterhafte Bild steht, angedeutet werden soll. Wie nun aber in diesem und in allen anderen Stücken das Urtheil ausfallen mag, ich bin mir bewußt, mit ehrlichen Waffen gekämpft zu haben, und das Nämliche glaube ich auch von meinen Gegnern beanspruchen zu können.

Korrespondenz-Nachrichten.

□ **Berlin.** (Sachse's permanente Kunstausstellung. Neue Bilder von Lessing, Friedr. Kaulbach u. A.) Der Besitzer der Sachse'schen Kunstausstellung wird sich in diesem Augenblicke der Genugthuung erfreuen, seinen Salon, trotz des Karfunkel'schen Konkurrenzunternehmens, so lebhaft besucht zu sehen, wie es irgend der Fall war zur Zeit seiner Alleinherrschaft in Berlin. Die Hauptanziehungskraft für das kunstsinnige Publikum üben hier im gegenwärtigen Augenblicke fünf Bilder aus, von der Prinzessin Friedrich Karl gemalt, welche sich damit als Rivalin, zunächst ihrer hohen Verwandten, der Kronprinzessin, und dann unserer Architekturmaler hinstellt. Vier davon geben Ansichten aus dem Innern des Jagdschlosses Glinicke bei Potsdam, dem Sommeraufenthalte des prinzlichen Paares, das fünfte eine Ansicht vom Aeußeren des Schlosses. Wenn nun auch eine von persönlichen Rücksichten freie Beurtheilung diese Werke nicht gerade für aufsehnerregende Kunstereignisse erklären kann, so ist ihr Auftreten doch der Art, daß auch der anspruchsvollste Kritiker sich durch sie zu einer sehr eingehenden Betrachtung angeregt fühlen muß. Das in ihnen schon Erreichte ist ebenso bedeutend, wie das, was sie, unter Voraussetzung des Fortschreitens auf diesem Wege, von Seiten der Urheberin mit Sicherheit erwarten lassen. Vor Allem auffällig in allen fünf Bildern ist die spezifisch malerische Anschauung und Kraft, welche hier waltet. Das Ganze erscheint als aus einem festen, entschiedenem Gesammtblick und Gesammt-

wurf hervorgegangen, aus welchem sich dann mit Leichtigkeit und Freiheit das Detail entwickelt. Die tiefen, gesättigten, und vor allen Dingen richtigen Farbentöne, mit breitem Pinsel keck und klar nebeneinandergesetzt, lassen keine Idee aufkommen von dem ängstlich versuchenden, von Detail zu Detail sich fortmühenden gewöhnlichen Dilettantismus. Allerdings nun haben die Bilder, selbst aus der richtigen Entfernung betrachtet, noch ein annähernd dekorationsartiges Ansehen behalten; über der Bravour des Vortrags ist hier und da die Blattspitze an einem Säulenkapitäl zu kurz gekommen, eine perspektivische Linie oder Proportion alterirt; indessen bei der Erfüllung aller Hauptvorbedingungen zu einer wirklichen Meisterschaft bleibt das Gelangen zu einer delikaten Ausführung des Details an Möbeln, Geräth, Teppichen und architektonischem Zierrath, welche den Werken dieser Gattung der Malerei erst den höchsten Reiz verleiht, nur noch eine Frage der Zeit.

Weiter sind Magnete der Ausstellung Gemälde von Friedr. Kaulbach in Hannover und eins von Lessing. Unter den ersteren sind zwei Porträts in ganzer Figur und Lebensgröße, und eine Phantasie-Komposition, Weihnachten darstellend. Aber nicht diese sind es, obgleich sie des Vortrefflichen viel bieten, welchen vorzugsweise der zahlreiche Besuch gilt, sondern dies ist ein drittes, ein einfaches Brustbild, in welchem der Künstler sein eigenes Porträt gibt. Das Bild ist ein Werk ersten Ranges, und wohl das Bedeutendste — ich muß nach dem hier in Berlin Gesehenen urtheilen — was der Künstler bisher geleistet hat. Feinheit und Kraft gehen durch alle Züge des geistvollen Antlitzes; die Modellirung der Formen ist klassisch zu nennen, die hellen Fleischtöne leuchten in der reinsten Färbung, die Mitteltöne und Schatten sind in ihrer Art nicht minder klar, das Haar ist mit großer Sorgfalt und dabei doch mit Feinheit und Gewandtheit behandelt, die Töne der Gewandung und des Hintergrundes mit geschickter Berechnung auf die Totalwirkung gewählt. — Vor der Lessing'schen Landschaft mag sich Mancher ungestört der poetischen Stimmung hingeben, welche dieses Bild, wie die früheren derselben Gattung aus des Künstlers bester Zeit, durchweht, aus der Zeit, in welcher darüber gestritten wurde, ob Lessing's eigentliche Größe in der Landschaftsmalerei oder der Geschichtsmalerei liege. Da ist noch dieselbe Großheit und Schönheit der Linien und der Gruppirung, dieselbe Bedeutsamkeit der Motive, dieselbe Einheit der Stimmung. Die Scene ist ein waldiges Thal; durch die Mitte zieht sich ein Gewässer, dessen beide Seiten mit lichtem Holz, darunter einigen Prachtexemplaren von Bäumen, besetzt sind. Hinter den letzteren, linker Hand, erhebt sich steil eine Felsmasse. Das Ganze trägt den Charakter einer mehr schwermüthigen als wilden Romantik. Ueber das Schwermüthige sogar noch hinaus geht ein über das Bild ausgebreiteter leiser Hauch von Mattigkeit, in einer gewissen Flauheit des Kolorits und der Technik begründet, bei dem ich in Zweifel war, ob ich ihn für Absicht des Künstlers mit Bezug auf die Stimmung, oder für eine schwächere Seite des Werkes halten sollte. Zur Beseitigung meiner Zweifel war der Hinblick auf die kraft- und saftvolle Technik in einigen nahehängenden Landschaften neuester Zeit nicht dienlich, da Lessing in seinen früheren Werken auch ohne dieselbe Großes erreicht hatte. Die Betrachtung von zwei leicht zugänglichen Landschaften aus des Künstlers bester Zeit gab mir später die Ueberzeugung, daß hier doch wohl eher ein Zurückgehen in der Technik als eine Absicht anzunehmen sei.

Für ein schon seit längerer Zeit im Salon ausgestelltes Bild: „Tezel's Ablaßverkauf in Frankfurt a. M.", von Hammel in Frankfurt a. M., hatte ich mir schon seit ebenso lange die Gelegenheit zur Erwähnung gewünscht. Das Bild hat eine ziemlich bedeutende, und dem Gegenstande der Darstellung außerordentlich angemessene Größe, und ist nach Inhalt und Styl der Komposition, sowie der malerischen Behandlung ein wirkliches Geschichtsbild. Auf einem freien Platze der Stadt erhebt sich ein reichdrapirtes Gerüst, von dessen Höhe herab der Mönch mit marktschreierischer Geberde seine Ablaßzettel der Menge zum Kauf anbietet. Hinter ihm, unter einem Zelte, sind Schreiber, Kassirer und einige Würdenträger der Kirche beschäftigt. Die Volksmenge umwogt den Schauplatz und die Fenster der umliegenden Häuser sind mit Neugierigen gefüllt Aber nicht nur in Komposition und Malerei ist der Künstler wirklich historisch, sondern auch in der Charakteristik der Figuren; namentlich haben die Köpfe durchaus den mittelalterlichen Typus, wie er so entschieden ausgeprägt auf alten Bildern erscheint. Man muß das dem Künstler hoch anrechnen, da so viele Darstellungen aus dem Mittelalter moderne Menschen, nur in mittelalterliches Kostüm gesteckt, geben. In mehreren außerordentlich lieblichen jugendlichen Gestalten ist der Künstler auch dem reinen Schönheitsgefühle gerecht geworden.

Noch einige andere Bilder tragen wesentlich zu dem Interesse bei, welches die Ausstellung gegenwärtig gewährt. Eine Landschaft von Steinicke repräsentirt in der günstigsten Weise die vortreffliche Düsseldorfer Landschafterschule. Die Komposition ist, wenn auch nicht tief poetisch, so doch reizvoll, die Malerei ist virtuos, im besten Sinne des Wortes, die Färbung kräftig und harmonisch. Kaufmann in Hamburg hat durch interessante Behandlung des Details und wirkungsvolle Beleuchtung aus einem öden Stück Land in Schleswig ein stimmnngsvolles Bild geschaffen. Ein vortreffliches Genrebild ist „die Sonntagsandacht", von Jakob Hoff in Frankfurt a. M. Ein überaus liebliches junges Mädchen, auf der Treppenstufe vor dem Hause sitzend, liest einer Alten aus einem Gebetbuche vor. Die kindliche Unschuld in den Zügen des Mädchens kann nicht reizender dargestellt werden. Die Färbung ist ebenso lebhaft wie schönheitsvoll. In einem Bilde ähnlichen Inhalts von Teschendorff in Berlin: „Nach der Andacht", ist es mehr die der Natur abgelauschte Charakteristik als sinnliche Schönheit, welche den Reiz ausmacht.

Kleine Chronik.

Eine Biographie Winckelmann's. Im Jahre 1768 werden es hundert Jahre sein, seit der große Wiedererwecker der Antike Joh. Joach. Winkelmann in Triest ermordet wurde. Für diesen Zeitpunkt bereitet Dr. Justi, Docent an der Marburger Universität, eine umfassende, quellenmäßig dargestellte Biographie des berühmten Gelehrten vor und ersucht deßhalb alle Diejenigen, welche im Besitze von Briefen, sonstigen

Schriftstücken, Notizen über oder von Winckelmann sind, dieses Material seiner Benutzung zugänglich zu machen.

Illustrationen zu Schiller's „Tell". Der junge König von Bayern hat nach der jüngst auf seinen Befehl stattgefundenen unverkürzten Darstellung des genannten Drama's den Gedanken gefaßt, Bilder zum „Tell" anfertigen zu lassen und W. v. Kaulbach ward mit der Ausführung dieses Planes betraut. Der Meister hat bereits einen Entwurf gemacht; es ist die Scene, wo der von des Landvogts Reitern verfolgte Baumgarten den Fischer vergebens beschwört, ihn überzusetzen, bis Tell erscheint und das Wagestück unternimmt.

Preisausschreibung. Der Münchener Magistrat ladet alle Architekten Deutschlands ein, Pläne zum Bau eines neuen Rathhauses auf dem Marienplatze zu München bis zum letzten Februar 1866 bei ihm einzureichen, bestimmt dafür einen Hauptpreis von 2000 fl. sowie zwei Accessite von 1000 und 500 fl., und erklärt sich bereit, den Künstlern jede weitere Auskunft zu ertheilen.

Lokales.

F. H. **Im österreichischen Kunstverein** ist nachträglich noch ein Bataillenbild aufgenommen worden: „Die Schlacht bei Zentha" von Franz Gaul, worin der Künstler seiner reichen Phantasie und lebhaften Vorstellungskraft fast ungebunden die Zügel schießen ließ, so daß das Interesse, welches er den vielen nebensächlichen Gegenständen zu verleihen bestrebt war, fast wie ein Raub an dem Feldherrn erscheint, der sich mit seinem Gefolge aus der Mitte links hervor wendet, um den von dort heransprengenden Offizieren Befehle zu geben. Links im Hintergrunde wird das Bollwerk der Türken, wenn wir nicht irren, von abgesessenen Dragonern erstürmt. In schöner Ordnung jagen auch andere Reitertrupps nach diesem Ziele. Rechts ist die türkische Kavallerie mit den Kaiserlichen engagirt, und will sich nicht in die Theiß werfen lassen.

K. W. **Wiener Bauhütte.** Samstag den 18. November hielt Oberbaurath Fr. Schmidt seinen zweiten Vortrag, worin er sich über die Entwicklung der Renaissance in Frankreich aussprach. Anknüpfend an seinen ersten Vortrag, worin er den Nachweis geführt, daß Italien den Prinzipien seiner Kunst durch nahezu zwei Jahrtausende treu geblieben, bemerkte er, daß in Frankreich die Mischung der romanischen Race mit der germanischen nicht ohne Einfluß auf das geistige Schaffen der Nation geblieben sei. Das germanische Element bewirkte in seinem Forschungstriebe eine frühzeitige, selbständige Entwicklung der mittelalterlichen Architektur, eine scharfe Ausbildung des einheitlichen Organismus der Gothik. Nicht ohne Einfluß war ferner die Gestaltung des politischen und socialen Lebens, welches im Königthume und der Kirche so scharf wie nirgendwo sich ausprägte. Während in Italien das ganze Mittelalter hindurch die Traditionen der klassischen Kunst fortlebten, verdrängte in Frankreich die mittelalterliche Kunst fast jede Erinnerung an die Denkmale der Vergangenheit und die gothische Baukunst schlug feste Wurzeln im Volksbewußtsein. Als daher in Italien während des 14. Jahrhunderts die Kunst der Renaissance auflebte, knüpften dabei die Künstler ohne Schwierigkeiten an die Formen der klassischen Kunst an. Anders war es in Frankreich. Dort hatte sich die Konstruktionsweise der mittelalterlichen Architektur so festgesetzt, daß das Einführen der Renaissance sehr langsam vor sich ging und sich fast durch ein Jahrhundert nur auf die Benützung dekorativer Bestandtheile beschränkte. Aber auch noch in späterer Zeit hielten die Franzosen an den charakteristischen Formen der mittelalterlichen Baukunst fest und bildeten diese nur im Sinne der herrschenden Geschmacksrichtung um. Daraus entwickelte sich eine Renaissance, die geistreich in Einzelnheiten war, aber an dem großen Gebrechen litt, daß sie unwahr und deßhalb auch unschön wurde. Auf die Frage übergehend, welche Renaissance — die französische oder italienische — nachahmungswürdig sei, sprach sich Schmidt entschieden für die Anwendung der italienischen Renaissance aus, weil diese auf richtigen Prinzipien beruhe. Das anziehende und geistvolle Exposé des Vortragenden fand am Schlusse lebhaften Beifall.

Josef Selleny ist eben daran, seinen für Professor Unger gemalten „Australischen Urwald" zu vollenden. Diese Landschaft, die beste vielleicht, die Selleny je gemalt hat, wird hoffentlich auch dazu bestimmt sein, die österreichische Kunst auf der Pariser Ausstellung von 1867 mit Ehren vertreten zu helfen.

Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste hat, nach seinem letzten Jahresbericht, im Jahre 1864 die Summe von 4400 fl. zum Ankaufe von Bildern verwendet und für die diesjährige Verlosung auserlesene Gemälde von Hansch, Raab, Schams, A. Zimmermann und anderen österreichischen Künstlern angekauft. Die diesjährige Prämie für die Mitglieder und Theilnehmer besteht in einem unter Schams' Leitung ausgeführten Farbendruck: „Der Frühling" nach dem gleichnamigen Oelgemälde von Friedrich Sturm. Was die Thätigkeit des Vereines zur Ausschmückung der Elisabeth-Brücke mit acht Standbildern berühmter Oesterreicher betrifft, so wird man sich erinnern, daß die im vorigen Jahre ausgestellten kleinen Modelle, Arbeiten der Bildhauer Cesar, Feßler, Josef und Hans Gasser, Melnitzky, Pilz, Preleuthner und Purkartshofer, theilweise scharf getadelt wurden. Es sind nun einige Veränderungen mit denselben vorgenommen worden und man hofft, daß die Entwürfe jetzt mehr Glück machen werden.

Auszeichnung. Galerie-Director Erasmus Engert hat den Orden der eisernen Krone 3. Klasse erhalten.

Briefkasten der Redaktion: 18. — 24. November: B. in Basel, W. L. in Zürich: Wird brieflich beantwortet. — ☐ in Berlin: Benützt. — S. Z. in Weinhaus: Zu spät.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 48. Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 2. Dezember 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1 — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Den Lesern und Freunden der „Recensionen"

haben wir die Mittheilung zu machen, daß die Eigenthümer und Herausgeber d. Bl., durch persönliche Beweggründe, namentlich durch ihre wiederholte längere Abwesenheit von Wien, an der ferneren Erfüllung ihrer Aufgabe verhindert, den Entschluß gefaßt haben, das von ihnen gegründete und seit vier Jahren fortgeführte Unternehmen aufzugeben. Demgemäß werden die „Recensionen" mit Ende dieses Jahres zu erscheinen aufhören.

Die Redaktion behält sich vor, in der letzten Nummer von ihren Mitarbeitern und Lesern, welche ihr so eifrige Beihilfe und freundliche Theilnahme zugewendet haben, Abschied zu nehmen und dabei noch einmal auf die Prinzipien hinzuweisen, welche sie von Anfang an bei ihrem Streben geleitet haben.

Gleichzeitig beehren wir uns anzuzeigen, daß die Hauptmitarbeiter der „Recensionen" sich zu einer neuen Zeitschrift für bildende Kunst geeinigt haben, deren Prospekt in den nächsten Wochen erscheinen wird.

Die Redaktion der „Recensionen."

Genelli's Umrisse zu Dante's göttlicher Komödie.

x9. Die Bilder und Gestalten wahrer Dichtung theilen mit denen der Mythologie und mit den Erscheinungen der Natur die Kraft, die verschiedensten Geister jeden auf eine besondere Art zu treffen, und in jedem auf eine individuelle Weise weiterzuleben und fortzuzeugen. Wie ein echtes lyrisches Gedicht immer von Neuem dem Musiker sich aufdrängt, es zu komponiren, wie ein Lied, so oft es von einem wahren Künstler gesungen wird, immer neu und immer anders gesungen wird, so leben die Gestalten der Dichtung immer in verjüngten Formen wieder auf, neue Bilder schießen zusammen, neue Seiten erschließen sich und jeder kräftige Geist weiß sie auf seine Art anzugreifen. Allen voran, haben die Gestalten der Ilias, der Odyssee bis auf unsere Tage herab ihre Geschichte, und so eigen dem alten Homer die Achilles' und Odysseus' des neunzehnten Jahrhunderts auch vorkommen möchten, soweit sie Werke echter Kunst sind, tragen sie die Berechtigung ihrer Existenz in ihrer Lebensfähigkeit und zeugen von der ewigen Jugend und unaustilgbaren Frische, in welcher die Gebilde des Dichters dem Menschengeist entgegentreten. — Solche Gedanken werden rege, indem wir die Genelli'schen Dantebilder überschauen, die soeben in neuer Ausgabe erschienen sind*). Mehr vielleicht und tiefer als irgend ein anderer moderner Dichter, hat Dante die größten Geister der

*) Bonaventura Genelli's Umrisse zu Dante's göttlicher Komödie. Neue Ausgabe mit erläuterndem Text in deutscher, italienischer und französischer Sprache. Herausgegeben von Dr. Max Jordan. Leipzig 1865. Verlag von Alph. Dürr. Querfol.

bildenden Kunst beschäftigt; unwillkürlich wird man hier zu einer vergleichenden Betrachtung gedrängt. Es wäre eine interessante Aufgabe, den Spuren des gewaltigen Dichters in den bildenden Künsten nachzugehen und zu verfolgen, wie der Geist der Zeiten sich in der Art der Reproduktion spiegelt, die seine Schöpfungen erfahren. Wie die italienische Kunst gleich in ihren ersten freien Regungen im Innersten von ihm berührt erscheint, so hat auch die neueste Malerei von vornherein sich zu ihm zurückgewendet und starke, fruchtbringende Impulse von ihm erhalten. Der Reichthum und die Unergründlichkeit der Welt, welche in der göttlichen Komödie lebt, zwingt jeden bedeutenden Geist in ihren Kreis, er muß sich ihrer in irgend einer Weise bemächtigen; und wenn wir Zeichnungen zu Dante schon um der Dichtung willen, an die sie sich anlehnen, ein erhöhtes Interesse entgegen tragen, so sind sie zugleich für Kenntniß und Verständniß eines Künstlrs von einer Bedeutung, wie nicht leicht etwas Anderes.

Die einleitenden Worte, mit denen der Herausgeber das neue Erscheinen von Genelli's Umrissen zu Dante begleitet, zeichnen glücklich und treffend die Individualität des genialen Künstlers, wie sie in seinem ganzen Schaffen, und sehr klar und scharf auch in diesem Werke heraustritt. Zweckmäßige Erläuterungen begleiten außerdem die einzelnen Blätter, und so ist denn in der That das Mögliche geschehen, um das Werk auch denen näher zu bringen, welchen Dante nicht geläufig ist und für die eine so eigenartige Natur wie Genelli an sich etwas Fremdes und Schwerverständliches hat. Möchte ihm die Theilnahme derjenigen nicht fehlen, welche für echte Kunst Liebe und Wärme besitzen; ist es doch für ein sinniges Auge eine der anziehendsten und zugleich lehrreichsten Aufgaben, zu verfolgen, wie einem bedeutenden Geiste die Dante'sche Welt sich darstellt, und wie sie aus seiner Phantasie erneut und verjüngt uns entgegenstrahlt! — Es ist leider unmöglich, an dieser Stelle den oben angedeuteten Gesichtspunkten weiter nachzugehen. Wir müssen uns begnügen, dem Genelli'schen Werke als solchem eine kurze Betrachtung zu widmen.

Daß Leben und eine große ideale Anschauung durch Alles geht, was Genelli schafft, weiß Jeder, der seine Werke verfolgt hat. Seiner Phantasie steht eine Meisterschaft der Darstellungskunst zur Seite, welche auch das Kühnste evident und überzeugend macht, und dem, „was nie und nimmer ist gewesen“ eine Wahrheit zu leihen vermag, als leibte und lebte es und träte nicht heraus aus dem Kreislauf der Wirklichkeit. Darum zeigt sich seine Genialität mit besonderer Kraft in dem Gebiete dämonischer Phantasmen und einer ästhetisch verklärten, in Schmerz und Lust erregten Sinnlichkeit, als deren Kehrseite in Genelli's Werken oft mit ergreifend rührender Innigkeit ein Zug von stiller Wehmuth und tiefem Schmerz erscheint, wie er auch die leuchtendsten Gestalten des Alterthums durchzieht und nicht selten bei den Dichtern einen unmittelbaren, erschütternden Ausdruck findet. Man begreift, wie eine solche Natur von Dante mächtig ergriffen und angeregt werden mußte; die Frucht dieser Begegnung liegt uns in 36 Umrißzeichnungen vor, die selbstverständlich nicht alle von gleicher Bedeutung sein können, durchgängig aber von der gleichen großartigen Auffassung des Dichterwerkes zeugen. Es war gerade bei diesen Gegenständen keine leichte Aufgabe, sich überall auf ein mäßiges Format und somit auf eine mäßige Figurenzahl beschränkt zu halten. Nur einer großen Weisheit in Anwendung dieser Mittel konnte es gelingen, das Leben der Hölle, ohne die Schranken fühlbar zu machen, in diese Grenzen zu bannen und den Eindruck von Massen oft durch wenige Figuren zu erzeugen. Eine andere Schwierigkeit lag in dem überall wiederkehrenden Paare der Wanderer Virgil und Dante, und die Meisterschaft des Künstlers zeigt sich nicht am wenigsten in der Art, wie er diese überwunden hat. Die beiden Figuren sind nicht nur den Kompositionen äußerlich überaus glücklich eingereiht, sondern immer so sprechend in die Handlung verflochten und unterstützen so schön den Ausdruck des Ganzen, daß man ihrer um Alles nicht entrathen möchte. So liegt eine schöne Zahl von Kompositionen vor uns, welche wir mit einfacher und ungetheilter Bewunderung empfangen. Die Auswahl der Momente scheint eine ganz freie zu sein; der Künstler hat gestaltet, was ihn fesselte und seine Phantasie anregte, und dies ist gewiß das Wahre und Richtige, sobald nicht ein freier und selbstständiger Cyklus geschaffen werden soll, bei dem dann natürlich nur noch von einer Anlehung an die Dichtung die Rede sein könnte. Daß dabei die Hölle am reichsten vertreten ist (das Verhältniß der drei Theile ist 16, 12, 8), liegt in der Natur der Gegenstände, welche dort am meisten mit plastischer Gewalt sich dem Leser aufdrängen. An Werth jedoch und innerer Bedeutung stehen die Kompositionen zum Purgatorio und Paradiso denen zum Inferno ganz gleich; wie denn neben den Scenen wilder Leidenschaft und dämonisch gewaltiger Erregung gerade in diesem Werke Genelli mit besonderer Liebe jene stillen, wenn man so sagen darf, beschaulichen Gegenstände behandelt hat, welche in einem gewissen Sinne

vielleicht mehr als alle anderen der Malerei günstig sind. Das Blatt, welches der Erzählung der Francesca da Rimini entlehnt ist (Nr. 5), muß hier vor allen genannt werden; es ist unmöglich, das Bild des schuldig-unschuldigen Paares, dessen Seelen, ohne selbst es zu ahnen, in voller Hingabe sich finden, reiner und ergreifender zu gestalten. Und so könnte man fortfahren, noch eine Reihe ebenbürtiger Blätter zu nennen. Nur die Vision des irdischen Paradieses (28), die Vermählung des heil. Franziskus (32) und sein Tod (34), und die Armuth mit dem gekreuzigten Erlöser (33) seien erwähnt — es sind ergreifende Bilder, aus denen eine Tiefe der Gemüthserfahrung spricht, welche allein befähigen konnte, einem Geiste wie Dante würdig nachzuschaffen.

Ein Wort noch müssen wir über die künstlerische Seite im engeren Sinne sagen. Die Darstellungen halten sich alle innerhalb der Grenzen einer schlichten Umrißzeichnung, welche aber mit einer bewundernswerthen Meisterschaft geübt ist. Es ist auch der Wiedergabe in Kupferstich vortrefflich gelungen, den unvergleichlichen Reiz annähernd zu erreichen, den Genelli's Contoure haben. Er versteht es, in den einfachen Umriß, den er nur andeutungsweise überschreitet und mit wenigen Schattenlinien hie und da unterstützt, die volle Lebensempfindung, das warme Gefühl des athmenden und innerlich pulsirenden Menschenkörpers zu legen und so mit diesen mehr als bescheidenen Mitteln einen Grad von malerischer Wirkung zu gewinnen, wie hundert akademische ausgeführte Akte zusammengenommen sie nicht haben. Ein Anderes, auf das wir hinweisen möchten, ist die ungemeine Durchbildung der Kompositionen nach der Seite des Geschmackes. Genelli steht in dieser Beziehung vielleicht allen Zeitgenossen voran und es wäre wohl zu wünschen, daß so Manche, statt Aeußerlichkeiten seiner Darstellung nachzuahmen, in dieser Richtung von ihm zu lernen verstünden. Trotz der außerordentlichen Kühnheit, mit der er überall schaltet, wird man nicht leicht einer unschönen Ueberschneidung, einer störenden Linienkreuzung oder gar häßlich abgeschnittenen Gliedmaßen, unverständlichen Verwicklungen u. s. w. begegnen. Wer sich die Mühe nimmt, die Kompositionen einmal unter diesem Gesichtspunkte mit Aufmerksamkeit zu studiren, der wird nicht aufhören können, die Meisterschaft zu bewundern, mit der alle solche Anstöße hier ganz ungesucht vermieden erscheinen. Es gibt Viele, welche auf diese Dinge als auf Kleinigkeiten vornehm herabsehen; aber solche Mißachtung ist so ungerechtfertigt wie möglich; wir empfangen den Eindruck der Vollendung nirgends, wo nicht auch in dieser Richtung einer feinen Empfindung Genüge gethan ist.

Wir können von dem Werke nicht scheiden, ohne mit Dank des Herausgebers und des Verlegers zu gedenken; beide haben viel dafür gethan: der Erstere durch eine schöne Einführung in das Verständniß des Künstlers und seines Werkes, sowie der Gegenstände, welche ihm zu Grunde liegen, der Letztere durch eine durchaus würdige Ausstattung und durch die Festsetzung eines Preises, dessen Liberalität hoffentlich den Zweck erreichen wird, die Verbreitung, welche ein solches Werk verdient, zu ermöglichen; vielleicht daß nach und nach auch größere Kreise den Schatz gewahr werden, der in Genelli's Werken niedergelegt ist; er gehört zu den Wenigen, welche mit der Tapferkeit einer männlichen Ueberzeugung unbeirrt wahrhaft idealen Zielen nachgegangen sind, und mit vollstem Recht hat der Herausgeber die Schiller'schen Worte auf sein Leben angewendet, die wir auch hier zu wiederholen uns nicht versagen können: „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit; aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Säugling bei Zeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines besseren Alters und lasse ihn unter fernem griechischem Himmel zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück. — Aus dem reinen Aether seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangesteckt von der Verderbniß der Geschlechter und Zeiten. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und dem Bedürfniß. Gleich frei von der Geschäftigkeit und von dem ungeduldigen Schwärmergeist überlasse er dem Verstande, der hier heimisch ist, die Sphäre des Wirklichen; er aber strebe, aus dem Bunde des Möglichen mit dem Nothwendigen das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschung und Wahrheit, präge es in die Spiele seiner Einbildungskraft und in den Ernst seiner Thaten, präge es aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit!"

His-Heusler's Forschungen über Holbein.

Von Alfred Woltmann.

In dem eben erschienenen VIII. Bande der von der Baseler historischen Gesellschaft herausgegebenen „Beiträge zur vaterländischen Geschichte“ befindet sich ein Vortrag von Eduard His-Heusler unter dem Titel: „Die neuesten Forschungen über Hans Holbein des Jüngeren Geburt, Leben und Tod“. Der treffliche Aufsatz, auf Verbreitung der Holbein-Kunde in Basel berechnet, resümirt theils die Forschungen Anderer: die in England geschehene Entdeckung des Todesjahres, sowie die hieran sich knüpfenden Untersuchungen der HH. W. H. Black und A. W. Franks, meine Feststellung des Geburtsjahres u. s. w.; theils führt er uns die eigenen urkundlichen Untersuchungen und Entdeckungen des Verfassers vor. Das große Verdienst derselben auf das nachdrücklichste hervorzuheben, kommt mir um so mehr zu, als es für mich eine Pflicht der Dankbarkeit ist; denn die Mehrzahl dieser Untersuchungen ist von dem Verfasser im Interesse meiner größeren Arbeit über Holbein, deren erster Band jetzt unter der Presse ist, und auf meine besondere Veranlassung unternommen. Ich hatte in Basel für meine Zwecke die Durchsicht der Rathsrechnungen begonnen, bis meiner Arbeit durch einen traurigen Umstand ein Ziel gesetzt wurde. Eine ganze Reihe von Konvoluten, die im Münsterarchiv ihren Platz nahe am Fenster hat, war durch Feuchtigkeit und Wurmfraß in einem bedauernswerthen Zustand. Die Blätter waren vermodert und klebten aneinander. Bei jedem Versuch, sie zu trennen, zerissen und zerfielen sie. Man hätte sie zerstören müssen, um seinen Zweck zu erreichen. Das wagte ich nicht und gab deshalb die Arbeit auf; bei der Gewißheit, daß sich Werthvolles über Holbein hier finden müsse, mit schwerem Herzen. Auf meinen Wunsch nahm sich nun Hr. His-Heusler während des letzten Sommers noch einmal der Sache an; er wagte, was ich nicht gewagt hatte, fand außerdem bei seiner genaueren Bekanntschaft mit dem dortigen Archiv noch andere, parallel laufende Rechnungsregister, die besser erhalten waren, und sah seine Bemühungen mit dem besten Erfolge gekrönt. Während ich in den Rathsrechnungen, soweit ich sie durchgesehen, zwar Einiges über andere Maler, über Holbein aber nur eine einzige Stelle gefunden hatte, gelang es ihm, die vollständigen Dokumente und Rechnungen über die Malereien im Groß-Rath-Saal zu entdecken, von deren untergegangener Herrlichkeit uns jetzt nur die Skizzen im Baseler Museum, theils Originale, theils Kopien, Zeugniß ablegen. Am 15. Juni 1521 wird der Vertrag darüber abgeschlossen und die Summe von 120 Gulden für die ganze Arbeit festgesetzt. Zu verschiedenen Terminen bekommt Holbein dieselbe in einzelnen Raten gezahlt, und als er am 29. November 1522 die letzte erhält, steht folgender Zusatz in den Rechnungen: „vnnd dwyl die hinder Wand noch nit gemacht vnnd gmolet ist, vnnd er vermeint an dysem das gelt verdient habenn, sol man dieselbig hinder Want bis off wytherenn bescheit lossen anston“. Der Meister, der die eine der drei Wände noch nicht gemalt, glaubt den festgesetzten Lohn jetzt schon verdient zu haben, und der Rath ist großmüthig genug, hiegegen keinen Einspruch zu erheben. Aber das Geld zur Fortsetzung der Arbeit muß, wohl der Reformations-Unruhen wegen, nicht sobald aufzutreiben gewesen sein. Acht Jahre hat die Unterbrechung gedauert. Erst im Sommer 1530, zwischen dem 6. Juli und dem 18. November erhält Holbein für Malereien im Rathsaal im Ganzen 72 Gulden. Hiemit ist noch ein interessantes Faktum konstatirt. Zu dieser Zeit vermuthete man bisher den Künstler nicht in Deutschland. Daß er 1529 aus England, wohin er Ende 1526 gegangen war, zurückkehrte, wußte man aus Briefen des Erasmus, doch nahm man an, dies sei nur auf kurzen Besuch geschehen; er ist indeß, wie sich aus diesen Dokumenten ergiebt, mindestens über zwei Jahre in der Heimath geblieben. Noch aus dem Oktober 1531 finden sich Nachrichten über Arbeiten Holbein's in Basel vor.

In zwei Punkten, welche die kleine Schrift berührt, möchte ich mir erlauben, einen Zusatz zu machen. Ich freue mich, daß der Verfasser meiner Ansicht, die ich ihm brieflich begründet und auch im Text meines eben erschienenen Holbein-Albums ausgesprochen habe, beigetreten ist, nämlich, daß Holbein der Vater nicht nach Basel, wo sich keine Spur von ihm findet, übersiedelt sei, und daß im Jahre 1516 nicht die ganze Familie, sondern nur die beiden Brüder Hans und Ambrosius dorthin gewandert seien. Aber dem Verfasser scheint es doch noch etwas bedenklich, daß mit dem Jahre 1516 jede Spur vom Wohnen und Schaffen des älteren Holbein in Augsburg erlösche. Nach den archivalischen Mittheilungen, die mir durch die Güte des Hr. Archivars Herberger vorliegen, kommt er allerdings 1516 das letzte Mal in den Steuerbüchern vor. Aber vordem zuletzt 1512, davor nur 1509, 1505 und 1502, alljährlich nur zwischen 1494 und 1499. Ich habe mir noch kein

hinreichend klares Bild von dem Augsburger Steuerwesen machen können, um die Gründe dieser Unregelmäßigkeiten zu wissen. Da Holbein der Vater aber gerade in den Jahren 1506 bis 1508, in welchen die Steuerbücher ihn nicht nennen, in den Kirchenrechnungen von St. Moriz zu Augsburg zu finden ist, haben wir einen Beweis, daß jenes Nichtvorkommen kein Grund ist, ihn als abwesend anzusehen. Daß er im Augsburger Malerbuch unter den Meistern, die im Jahre 1524 gestorben sind, aufgezählt wird, muß uns genügen, um das Gegentheil anzunehmen. Wäre er nicht am Orte gestorben, so hätte man sicher keine Notiz von ihm genommen.

Zweitens sagt der Verfasser: „Im Jahre 1517 sehen wir Hans Holbein in Luzern beschäftigt, das Haus des Schultheißen Hertenstein mit Fresken zu schmücken". Dieses Datum steht aber durchaus nicht fest. In meinem Albumtext, wo weitere Erörterungen nicht am Platze waren, habe ich mich begnügt, „wahrscheinlich um 1517" zu sagen. Die Sache steht nämlich so: Jenes Datum beruht nur auf einer Angabe Hegner's, welcher mittheilt, in Inneren habe neben dem Hertenstein'schen Wappen diese Jahrzahl gestanden. Wappen mit Jahreszahlen kamen aber auch an der Façade vor, nämlich viermal das des Besitzers mit denen seiner vier Gemahlinnen vereint, und daneben jedesmal das Jahr seiner Verehelichung. Also ließe sich annehmen, auch jene Jahreszahl habe eine ganz andere Bedeutung gehabt. Da sie neben dem Wappen des Besitzers steht, ist es sogar unwahrscheinlich, daß sie auf die Arbeit des Malers gehen sollte; eher auf die Erbauung des Hauses; die aber kann der Ausmalung um Jahre vorangegangen sein. Von Holbein's Aufenthalt in Luzern haben wir übrigens nicht blos durch Arbeiten, sondern auch urkundlich Nachricht. Der Archivar Hr. J. Schneller*) hat mitgetheilt, daß er sich in die dortige Lukasbruderschaft hat aufnehmen lassen. Leider fehlt aber auch hier jede Zeitangabe.

Urkundliche Untersuchungen, wie His-Heusler sie anstellt, braucht die heimische Kunstgeschichte, besonders die Geschichte der Malerei, am meisten. Seine Forschungen haben auch — man kann sagen — die Wiederentdeckung des Malers Hans Fries aus Freiburg zur Folge gehabt. Eben ist von ihm im „Archiv für die zeichnenden Künste" ein werthvoller Beitrag über den Baseler Goldschmied Urs Graf erschienen, auf ebenso soliden Studien beruhend. Möchte dieses Beispiel der Lokalforschung im Interesse der Kunstgeschichte, für welche uns besonders Belgien zum Muster dienen könnte, recht viel Nachahmung in Deutschland finden! Es giebt hier noch außerordentlich viel zu thun.

*) Luzern's St. Lukas-Bruderschaft. 1861.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Kunstgewerbliches Modell- und Musterbuch. Eine Sammlung charakteristischer Beispiele der dekorativen und ornamentalen Kunst aller Zeiten und Völker, in Farbendruck ausgeführt. Zunächst im Anschluß an das Museum Minutoli, herausgegeben und erläutert von J. Chr. Matthias. Erstes Heft. Leipzig 1866. Verlag von E. A. Seemann. 8.

— w. Man hat es von jeher als einen der Hauptmängel des deutschen Kunstgewerbes bezeichnet, daß demselben jeder Sinn für die Farbe, jede feinere koloristische Bildung mangelt. Wenn uns ein bestimmter dekorativer Styl überhaupt abhanden gekommen ist, so darf man den technischen Erzeugnissen der modernen Zeit in Deutschland vor Allem den Vorwurf machen, in malerischer Hinsicht so reizlos wie möglich zu sein. Die Klagen über die schwarzen oder höchstens in den verschiedenen Abstufungen von Grau, Grün und Gelb variirenden Farben unserer Tracht sind oft genug erhoben worden; und neuerdings macht sich in diesen Gebieten denn auch ein etwas lustigeres, keckeres Wesen geltend, mit dem wir freilich in einzelnen Fällen einen barbarischen Sinn für Ueberladung mit sinnlosem Goldschmuck u. dgl. Hand in Hand gehen sehen. In den Möbelstoffen, Zimmerdekorationen, Teppichen und anderen Hauseinrichtungsgegenständen thäte die Rückkehr eines freudigeren Farbengefühles ebenfalls Noth. Ist man doch immer noch allzusehr geneigt, jenes Aschgrau der Paletots und Beinkleider, höchstens mit einem leisen Stich in's Violette oder gar in's Rosa, für besonders distinguirt zu halten, vielleicht sogar schön zu finden. Das energische Studium der vergangenen Blütheperioden der dekorativen Künste, namentlich aber auch der koloristische Rückschlag in unserer Malerei gegen den farblosen Idealismus einer unmittelbar voraufgegangenen Epoche werden diesem Uebel wohl allmählich mit Erfolg abhelfen. Aber in den deutschen Publikationen von Musterbildern alter Zeit, wie sie gegenwärtig besonders von unseren Museen in so mannigfacher Weise veranstaltet werden, haben wir das Element der Farbe noch immer zu wenig berücksichtigt gefunden. Auch hier drängt sich die Photographie mit ihrer vermeintlich naturalistischen Augentäuschung bestechend ein, und läßt uns in vielen Fällen ganz die wirkliche Erscheinung der Gegenstände über dem von ihr substituirten Scheine vergessen. In Deutschland ist dagegen ein kolorirtes Musterbuch der Art, wie es Owen Jones' kürzlich übersetzte „Grammar of Ornament" bietet, immer noch eine große Seltenheit, obwohl wir bekanntlich mit unserem Farbendruck den Leistungen der Engländer uns nicht nur ebenbürtig, sondern in mancher Beziehung überlegen an die Seite stellen können.

Wir halten es demnach für einen sehr glücklichen Gedanken, nun einmal ausschließlich den Farbendruck zur Herstellung

eines derartigen Werkes in Anwendung zu bringen und sind für die zweckentsprechende Verwirklichung desselben um so dankbarer, wenn ein solches Unternehmen durchaus mit privaten Mitteln, ohne die bei den Prachtwerken der Franzosen gewöhnlich in reicher Fülle fließende Staatsunterstützung, in die Wirklichkeit tritt. Bei der vorliegenden Publikation ist es zunächst der Liberalität des verdienstvollen Besitzers der berühmten Minutolischen Sammlung in Liegnitz zu verdanken, wenn hier eine Auswahl der vorzüglichsten Erzeugnisse des Kunstgewerbfleißes aller Zeiten und Völker dem Studium größerer Kreise zugänglich gemacht wird; damit verbindet sich ein auf diesem Gebiete bereits in vortheilhafter Weise bekannt gewordener Herausgeber, von dem nicht nur der erläuternde Text, sondern auch die kolorirten Zeichnungen herrühren; endlich muß in diesem Falle besonders auch der höchst rührigen Verlagshandlung rühmend gedacht werden, welche selbst große Opfer nicht gescheut hat, um nach ihren verschiedenen trefflichen Unternehmungen kunstwissenschaftlichen und bautechnischen Inhalts nun auch zur Förderung der deutschen Kunstindustrie ihren Theil beizutragen.

Treffend bemerkt der Herausgeber in der Einleitung über die nächsten Aufgaben des kunstgewerblichen Studiums in unserer Zeit: „Wie bei jedem Baue, der begonnen wird, die Säuberung und Sicherung des Grundes die erste Bedingung ist, so ist es auf dem Gebiete der Industrie-Thätigkeit geboten, zunächst zu sichten und zu sondern. Die bisherige Zerfahrenheit des Kunstgeschmackes, die völlige Unkenntniß der Formenelemente, die daraus entspringende Ungeschicklichkeit in der Ornamentation, die widersinnige Verbindung der widerstrebendsten Theile, die Vermischung der verschiedensten Stylgattungen an demselben Produkte, das Alles muß beseitigt werden, und zwar hauptsächlich durch den Rückblick auf die vorzüglichsten Vorbilder der die Höhenpunkte einzelner Stylgattungen bezeichnenden Epochen. Die gesunden, einfachen und edlen Schöpfungen der griechischen Kunst, die Gebilde der römischen Glanzperiode, die Werke des Mittelalters und namentlich die anmuthigen Erzeugnisse der Blüthenzeit der Kunst im 16. Jahrhunderte (Renaissance) bieten die Grundlage, aus welcher sich neue, den Anforderungen der Gegenwart genügende und den vorhandenen Mitteln entsprechende Schöpfungen entwickeln lassen.“ Wir können erwarten, demgemäß die hier als für die heutige Produktion in erster Linie wichtig bezeichneten Perioden den mannigfaltigen Zweigen der Technik entsprechend in dem Werke vertreten zu sehen.

Daß die erste Lieferung, welche nicht mehr als drei Tafeln mit sechs verschiedenen Mustern enthält, gleichsam nur einen Vorgeschmack davon bieten kann, liegt auf der Hand. Wir können indeß auch nach diesen wenigen Proben bereits, was die Ausführung anlangt, unserer vollen Befriedigung Ausdruck geben. Die Zeichnung ist mit feinem Verständniß ausgeführt und die schwierige Technik des Druckes der verschiedenfarbigen Platten höchst sauber und wirkungsvoll behandelt. Dies gilt namentlich von der dritten und ersten Tafel, während uns auf der zweiten der „leise Anhauch von klarem Meergrün,“ welcher den Grund der hier veranschaulichten altchinesischen Porzellanarbeiten charakterisirt, durch das Bild nicht wiedergegeben ist. Unter den gewählten Gegenständen — persischer Dolch nebst Scheide, Schale und Büchse von altchinesischem Porzellan und florentiner Holzmosaik aus dem 14. Jahrhundert — spricht uns das letztere vorzugsweise an. Auch dürften Blätter dieser Art den praktischen Zwecken des Unternehmens am förderſamsten sein.

Dem Texte hätten wir im Einzelnen mehr Freiheit von den Bötticher'schen Doktrinen gewünscht, ohne daß wir deren prinzipiellen Werth natürlich damit irgendwie zu schmälern dächten Wenn der Verfasser z. B. „bei dem Anblick der altchinesischen Büchse unwillkürlich an die griechischen und römischen Produkte der Keramik aus bester Zeit erinnert wird“, und in dem geöffneten Blumenkelch des chinesischen Gefäßes mit seinem in plastischem Naturalismus gehaltenen Zweig- und Blumenwerk an Deckel und Bauch lauter „vortreffliche Sinnbilder“ für die „an diesen Oertlichkeiten auszusprechenden Begriffe“ findet, so gestehen wir, ihm bei dieser Uebersetzung der „Tektonik“ in's Chinesische nicht folgen zu können. Und wenn er sagt: „Der Zweck des Dolches ist die Vertheidigung des Lebens, der Schutz der werthvollsten irdischen Güter, und dieser Bedeutung entsprechend ist die Grundform gestaltet. Sie zeigt daher eine gewisse Richtungseinheit in allen Theilen, wie so manche Schöpfungen der Natur, und erscheint in dieser einseitig-symmetrischen Bildung wie ein lebendiges Organ“ u. s. w. — so scheint uns mit solchen Ausschreitungen in's Philosophische der einfachen künstlerischen Betrachtung der Dinge nur Eintrag zu geschehen. Das ästhetische Zergliedern ist hier bis zu einem gewissen Grade allerdings am Platz Der Ausdruck aber könnte, wie wir meinen, ein glücklicherer sein.

Daß die typographische Ausstattung eine durchaus geschmackvolle und praktische ist, bedarf bei Seemann'schen Verlagsartikeln keiner Erwähnung. Vielleicht wäre dem schönen Eindruck der Tafeln durch ein etwas größeres Format, namentlich durch einen breiteren Rand, noch mehr Vorschub geleistet worden. Doch dürften dieselben auch so, wie sie sind, ihrem Zweck vollkommen entsprechen. Das Ganze verdient allen Freunden der Kunst und besonders den technischen Bildungsanstalten auf's wärmste empfohlen zu werden.

Landschaftsstudien in drei Stufen, von Paul Weber. Erste Stufe, Heft 2 — 4. Darmstadt, Karl Köhler's Verlag. Querfol.

S. Z. Es hat sich uns schon vor einiger Zeit die Gelegenheit geboten, in diesen Blättern (Nr. 9. d. J.) der Landschaftsstudien von Paul Weber lobend zu gedenken. Gegenwärtig liegt uns ein soeben neu erschienenes Heft des besprochenen Werkes vor. Die sechs Blätter dieser Lieferung sind vorwiegend der Behandlung einzelner Baumgattungen gewidmet. Kastanien, Linden, Eichen und Wallnußbäume sind darin auf liebenswürdig leichte, fast möchte uns dünken, etwas flüchtige Weise dargestellt. Jedoch enthalten auch diese Blätter manches Gute; die Vorgrundstudie (1, 5) zum Beispiel ist besonders in Rücksicht auf das Pflanzenreich sorgfältig durchgeführt; weniger glücklich scheint uns das Erdreich wiedergegeben. Namentlich ist die „Terrain-Studie von Fontainebleau“, dieser reichhaltigen Fundgrube landschaftlicher Motive, allzu weichlich und kraftlos. Der Stamm der darauf befindlichen Eiche scheint uns glatt und unwahr, die Lichtvertheilung viel zu gleichmäßig, ohne jegliche Abstufungen und Uebergänge, so daß wir kaum das

klare Sonnenlicht zu ahnen vermögen, sondern vielmehr den Eindruck sehr reichlichen Schneefalles erhalten.

Wir gestehen, daß uns die drei früher erschienenen und besprochenen Probehefte der Weber'schen Landschaftsstudien zu höheren Erwartungen berechtigt hatten, umsomehr als es sich hier um tüchtige Vorbilder für Zeichenschulen handelt. Wir möchten daher, soll das Werk anders seinem Zweck entsprechen, ein sorgfältigeres Eingehen in das Charakteristische jeder Pflanzengattung dringend empfehlen. Wenn natürlich auch der Maler die Natur wesentlich verschieden vom Botaniker auffaßt, so darf doch der Beschauer und in erhöhtem Maße der Schüler nie im Zweifel bleiben, ob Gras oder Moos, Felsen oder Sand zur Darstellung gelangt seien. Haben es doch die größten niederländischen Landschaftsmaler Ruysdael, Wynants und Andere nie unter ihrer Würde gefunden, zum Detail herabzusteigen, und namentlich dieser Eigenschaft haben wir es zu verdanken, daß ihre Werke einen, wir möchten sagen, von allen Zufälligkeiten gereinigten Naturgenuß gewähren.

Mögen diejenigen, welche sich die künstlerische Heranbildung der Jugend zur Aufgabe gestellt haben, im Geiste der alten Meister vorgehen und sie werden des schönsten Erfolges gewiß sein!

Kleine Chronik.

Professor Lübke in Zürich ist mit der neuerrichteten Professur für Kunstgeschichte an der polytechnischen Schule zu Stuttgart, unter gleichzeitiger Bestellung zum Lehrer an der dortigen Kunstschule, sowie zum Mitgliede der Direktion der Kunstschule und der Kunstsammlungen des Staates, betraut. Man erinnert sich, daß Lübke diesen ehrenvollen Ruf vor etwa sechs Monaten ablehnte. Nachdem jedoch inzwischen die beabsichtigte Berufung Vischer's gescheitert war, ist neuerdings mit Lübke angeknüpft und seine Versetzung auf diese erste ordentliche Lehrkanzel für Kunstgeschichte an einem deutschen Polytechnikum glücklich realisirt worden.

Münchener Pinakothek. Im schneidigsten Gegensatz gegen die vorstehende hocherfreuliche Notiz aus Stuttgart steht eine Nachricht aus München, welche wieder einmal zur Charakteristik der dortigen Kunstverwaltung einen Beitrag liefert. An Stelle des in den verdienten Ruhestand getretenen Galeriedirektors Clemens v. Zimmermann wurde der Maler und Professor an der dortigen Kunstakademie Hr. Philipp Foltz zum Galeriedirektor ernannt. „Durch diese Ernennung," bemerkt ein Korrespondent der Augsb. Allg. Ztg., „sind manche Plane durchkreuzt worden, und es ist möglich, daß die Pinakothekfrage in öffentlichen Blättern wiederholt auf das Tapet gebracht wird." Nicht nur „möglich," sondern dringend „nöthig," möchten wir sagen. Denn es ist geradezu ein Hohn auf die berechtigte öffentliche Meinung, wenn ein Künstler, der notorisch gar nichts von alten Bildern versteht, vermuthlich weil er bei jener famosen Auktion der Schleißheimer Galerie in den fünfziger Jahren als Experter der Akademie sich mit Ruhm bedeckte, zur Verwaltung dieser Galerie berufen wird, deren mannigfache allzu wohl bekannte Schäden nur von einem auf der Höhe der kunstwissenschaftlichen Bildung der Zeit stehenden Manne gründliche Heilung erwarten können.

Ausbau des Kölner Domes. Aus Bonn berichtet man: Dombaumeister Voigtel aus Köln hielt am 23. v. M. in der Aula der Universität, bei Gelegenheit der halbjährigen General-Versammlung des akademischen Dombau-Vereins, einen interessanten Vortrag, dem wir folgende Einzelheiten entnehmen. Die Prämien-Lotterie für den Ausbau der Domthürme hat einen Reinertrag von 175,000 Thalern abgeworfen. Zu derselben hatten sämmtliche deutsche Bundesstaaten, Hessen-Kassel ausgenommen, ihre Genehmigung ertheilt; obgleich diese in Oesterreich erst spät erfolgte, wurden doch 100,000 Lose dort abgesetzt. Die Lotterie, mit etlichen Modifikationen, welche die Erfahrungen des Vorjahres nahegelegt hatten, ist auf fernere neun Jahre bei der Staatsbehörde beantragt, und man hofft, noch vor Ablauf dieses Jahres die Bewilligung zu erlangen. Aus ihren Erträgnissen, in Verbindung mit dem jährlichen Staatszuschusse von 50,000 Thalern und den Sammlungen der Dombau-Vereine, gedenkt man jährlich 250,000 Thaler verwendbar zu erhalten, und alsdann den Dom, die Thürme nämlich, mit Einschluß des gesammten Statuen- und Bilderschmucks, binnen zehn Jahren zu vollenden. Während noch Zwirner die für den Ausbau der Thürme erforderlichen Geldmittel auf vier Millionen berechnete, wird es nunmehr, in Folge billigerer Beschaffung des Materials und des billigeren Transports, möglich sein, den ganzen Baurest mit der Summe von 2,250,000 Thalern zu bestreiten, das ist mit der Hälfte der Summe, welche die stehende Rheinbrücke in Köln gekostet hat. Und doch kommt die Länge der beiden Thürme zusammen genau der der Rheinbrücke gleich. Der Dombaumeister beabsichtigt binnen drei Jahren den nördlichen Thurm auf die nämliche Höhe zu bringen, welche der südliche Thurm hat; dann wird der bekannte Domkrahn verschwinden, der so manches Jahrhundert lang gleichsam als ein Wahrzeichen der Stadt weithin sichtbar war. Nach zwei Jahren wird man den Dampf eines Lokomobile's auf dem nördlichen Thurm aufsteigen sehen, mittelst dessen dann fortan die Steine hinaufgezogen werden. Ein Stein, der im Mittelalter von 60 Menschen während eines ganzen Tages an seine Stelle hinaufgeschafft werden mußte, wird gegenwärtig in Folge der verbesserten Technik von zwei Menschen in kaum einer Stunde hinaufgewunden. Jeder Fuß Höhe des nördlichen Thurmes kostet jetzt die Summe von 5400 Thalern. Die akademischen Dombau-Vereine haben während der 17 Jahre ihres Bestehens durch Beiträge und Verlosungen die Summe von etwa 18,000 Thalern der Dombaukasse zuwenden können.

Lokales.

Die Arbeiten am neuen Opernhause wurden in diesem Jahre so weit gefördert, daß der Außenbau in den Hauptmassen nahezu vollendet ist und bei den Maßwerken der Fenster bereits mit der dekorativen Ausschmückung, sowie mit der Versetzung der Basreliefs begonnen werden konnte. Auch das

Hauptobjekt der diesjährigen Bauführung, die mit bedeutenden Schwierigkeiten verbundene Aufstellung des Dachstuhles, ist in der ganzen Ausdehnung des Bühnenraumes und selbst eines großen Theiles des Zuschauerraumes in Angriff genommen. Der Rest der dekorativen Arbeiten an der Außenseite wird bei der Rührigkeit, welche in der Steinmetzhütte herrscht, jedenfalls bis zum nächsten Frühjahre vollendet werden. Was den Innenbau anbelangt, so ist derselbe bei dem rückwärtigen Theile, dem Bühnenraume und den dazu gehörigen Nebenräumen ziemlich weit vorgeschritten, und auch die Umfassungswände des Zuschauerraumes sind bis zur Höhe des ersten Stockwerkes emporgeführt. Gegenwärtig wird vorzüglich an dem Hauptvestibül, dem Foyer und dem Treppenhause gearbeitet. Die Vollendung des Innenraumes — bis auf die Einrichtung desselben — wird die Hauptaufgabe des nächsten Baujahres sein. Inzwischen haben auch bereits die Berathungen über das Dekorations- und Maschinenwesen der Bühne begonnen. — In den nächsten Wochen kommt M. v. Schwind von München wiederum nach Wien, um die ersten Entwürfe für das Foyer, dessen Ausmalung ihm außer der Loggia neuerdings auch übertragen wurde, betreffenden Ortes vorzulegen.

Die Pläne zur Wasserversorgung der Stadt Wien. Unter den zur Ausstellung gelangten Plänen für die Wasserversorgung der Stadt Wien waren auch Ansichten der verschiedenen Gebäude für den Betrieb des projektirten großartigen Aquäduktes. Wir erwähnen die beiden Wasserschlösser am Kaiserbrunnen und in Stixenstein, das Sammlungsbecken in Ternitz, die großen Reservoirs am Rosenhügel, bei der Spinnerin am Kreuz und auf der Schmelz. Wie es sich für derlei Gebäude geziemt, ist die Architektur einfach, wenn auch nicht ganz schmucklos und, was wir loben müssen, mit dem Bestreben entworfen, eine gewisse Wirkung zu erzielen. Desto unbegreiflicher ist für uns der gänzliche Mangel eines einheitlichen Styles, die Charakterlosigkeit, durch welche sich die Architektur auszeichnet. Während das eine Gebäude in klassische Formen, ist das zweite in orientalische und ein drittes Gebäude wieder in mittelalterliche Formen gehüllt. Sollten die Ingenieure der Wasserleitung und speziell der Erbauer des Schlosses Miramar keine Kenntniß davon haben, daß man in unseren Tagen solch' ein architektonisches Ragout höchst geschmacklos findet? Wäre es zu verantworten, wenn sich der Gemeinderath mit immensen Kosten ein so unrühmliches Denkmal der Geschmacksverwirrung für alle kommenden Zeiten setzen würde?

Rathhaus. Die Frage, ob die Gemeinde ein neues Rathhaus zu bauen beabsichtigt oder nicht, ist bereits zur Seeschlange geworden; bald liest man, daß das Programm schon fix und fertig sei, bald vernimmt man wieder, daß die Gemeindevertretung den Bau des Rathhauses bis „auf bessere Zeiten" aufzuschieben die Absicht habe. Wir vernehmen dagegen auf das bestimmteste, daß der Bau des Rathhauses eine festbeschlossene Thatsache ist, und daß das Programm zu Anfang des nächsten Jahres dem Gemeinderathe vorgelegt werden wird. Nachdem Prof. Siccardsburg aus dem Gemeinderathe getreten, ist übrigens auch die Wahl eines neuen Referenten für diese Angelegenheit erforderlich.

P. P. **Ingenieur- und Architekten-Verein.** Die dießjährigen Versammlungen der Architekten wurden am 8. November durch den Vorsitzenden Hrn. Architekten Ferstel eröffnet, welcher in eindringender Weise die Mittheilung der gemachten Erfahrungen als das wesentlichste Mittel, die Interessen dieser Vereinigung zu fördern, bezeichnete. — Hr. Architekt Weber erläuterte hierauf mit kurzen Worten seine ausgestellten italienischen Reiseskizzen. — Architekt Tietz theilte sodann einige seiner Erfahrungen über die rückwirkende Festigkeit der hier gebräuchlichen Steingattungen mit und wies mit Rücksicht auf die Mangelhaftigkeit der vorhandenen Tabellen die Nothwendigkeit nach, Versuche in dieser Richtung anzustellen, da die Tragfähigkeit bei dauernder und erschütterter Belastung ganz andere Erscheinungen zeige als die momentane. Nachdem durch die Architekten Ferstel, Oberbaurath Schmidt, Smattosch, Merz, Baumeister Sonnleithner weitere Beiträge zur Beurtheilung dieser Frage geliefert worden, ward beschlossen, das Thema in der nächsten Versammlung weiter zu besprechen. — Die zweite Architekten-Versammlung, am 22. November, wurde durch die sehr interessanten dießjährigen Reiseaufnahmen des Vereins „Bauhütte" illustrirt und Herr Oberbaurath Schmidt gab erläuternde Daten zu den Aufnahmen der Cisterzienser Abtei Zwettl, welche in ihrer Hauptanlage mit dem Kreuzgange viele Beziehungen mit den Abteien von Neuberg und Heiligenkreuz zeige. Seine Erläuterungen bezogen sich ferner auf die Kapelle von Imbach, auf die Aufnahme des Presbyteriums am Piaristen-Kollegium zu Krems, und auf die der Dorfkirchen zu S. Michael und Schwalbach. An diese Mittheilungen knüpfte der Vorsitzende Hr. Architekt Ferstel Bemerkungen über die Verwendung des Granites als Baumaterial für eine Reihe von Kirchen im Waldviertel in Ober-Oesterreich, unter Anderem der Kirchen von Freistadt und Kefermarkt, und über die aus diesem Materiale resultirenden interessanten Bauformen, insbesondere der Profile. — Ueber den auf der Tagesordnung stehenden Gegenstand: „Das Verhältniß der relativen und rückwirkenden Festigkeit der Bausteine," gab Hr. Oberbaurath Schmidt unter Vorlage einer Anzahl von Photographien des großen und des unausgebauten Thurmes von St. Stephan interessante Aufschlüsse über den Charakter und die Verwendung des zu diesen Bautheilen verwendeten Eggenburger und Lorettosteines. — An diese reihten sich Notizen über Erscheinungen des Steinbaues der Votivkirche sowie des neuen Bankgebäudes durch Hrn. Architekten Ferstel. — Zum Schluß gab Hr. Oberbaurath Schmidt ein Beispiel der Wirkung von Grundsetzungen auf Steinwerkstücke, wie solche bei dem Bau des neuen Gymnasiums zur Erscheinung gekommen sind.

Die Böhm'sche Kunstauktion von Seiten der Kunsthandlung des Hrn. Posonyi nimmt nächsten Montag den 4. Dezember ihren Anfang. Näheres der von der genannten Handlung ausgegebene Katalog.

Briefkasten der Redaktion: 25. November — 1. Dezember. P. P. in München: Erhalten. — A. W. in Berlin und K. W. hier: Benützt. — B. M. in Berlin: Einverstanden.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 49. Vierter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 9. Dezember 1865.

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl — **Redaktion:** Hoher Markt, 1 — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Tschager'sche Gemäldesammlung im Museum zu Innsbruck.

r Im Dezember 1856 wurde der Ausschuß des Innsbrucker Museums durch eine Zuschrift von Graz überrascht, des Inhaltes, daß der Hr. Josef Tschager ein Testament hinterlassen habe, worin wörtlich zu lesen: „Meine Gemäldesammlung, die ich durch lange Zeit mit Glück und vielen Kosten gesammelt habe, nebst allen anderen Kunstsachen, bestehend in Kupferstichen, Lithographien, von der Kunst handelnden Büchern, vermache ich dem Ferdinandeum zu Innsbruck. Damit mein Vermächtniß seinen wohlthätigen Zweck erreiche, legire ich zu meiner Gemäldesammlung noch 10,000 fl. Aus den Interessen dieses Kapitals soll alle drei Jahre ein Originalgemälde angekauft und der Sammlung eingereiht werden; die ganze Sammlung diene zur Ausbildung angehender Künstler".

Der Name Tschager war in Tirol so ziemlich verschollen, niemand wußte von diesem Kunstfreunde, bis man endlich durch den ehemaligen Statthalter Grafen Brandis erfuhr, daß er ihn zu diesem Legate veranlaßt habe, einem Legat, welches wahre Schätze enthalte. Tschager betrachte dieses Legat als sein Monument und verlange daher, daß die Bilder ungetrennt in einem eigenen Lokale aufgestellt würden, und zwar nebst seinem Porträt, das die Namensunterschrift tragen solle.

Wir wissen von Tschager's Leben nur wenig. Er war zu Botzen am 16. Mai 1778 geboren, armer Leute Kind, die außer ihm noch vieler Sprößlinge sich erfreuten und daher bei beschränkten Mitteln wenig für seine Erziehung thun konnten. Er widmete sich der Handlung und begann seine Laufbahn in Botzen, ging dann nach Triest, wo er seine praktische Bildung vollendete. Hierauf begab er sich nach Wien und trat in Kondition; die letzte Stellung vor seiner Verehelichung hatte er bei Gaymüller inne. Bereits damals brachte er es bei seiner Tüchtigkeit und Sparsamkeit zu einigem Vermögen. Durch seine Verehelichung mit Elisabeth Meister aus Fürstenfeld in Steiermark wurde er ein reicher Mann, da diese ihm laut Testament ihres Onkels J. Winter, eines Pelzhändlers in London, ein Vermögen von 60,000 Pfund Sterling zubrachte. Von jetzt an lebte er als Privatmann zu Wien und that sich durch äußere Pracht hervor. Er machte große Reisen und sammelte hier mit Verständniß etwa von 1824 bis 1839 seine Gemälde. Es war damals noch eine gute Zeit und manches Treffliche billiger zu haben als jetzt.

Im Jahre 1839 kaufte Tschager die Herrschaft Herbersdorf bei Wildon in Steiermark und siedelte dahin über. Seine Frau starb 1852. War er schon früher leidend gewesen, so nahm jetzt seine Kränklichkeit, namentlich Schwerhörigkeit bedeutend zu, und im letzten Jahre seines Lebens kam zu allem Anderen noch eine solche Schwächung der Augen, daß er nicht mehr zu lesen vermochte. Er starb am 24. November 1856.

Nachdem man im Museum die erhaltenen Gemälde aufgestellt, zeigte sich bald, daß nebst manchem Werthlosen einige darunter seien, welche jeder Galerie zur Zierde dienen könnten. Nach und nach gelang es auch, unter Mitwirkung durchreisender Kunstkenner die Meister zu sichern, und so dürfte es wohl an der Zeit sein, auf diese Schätze die Kunstfreunde aufmerksam zu machen. Wir folgen dem Kataloge, wie ihn Tschager anlegte

wenn er dabei auch nicht gerade die Epochen der Kunstgeschichte berücksichtigt hat. Die Namen der Maler wurden, wie oben erwähnt, durch genauere Untersuchung bestätigt; manches Bild trägt auch ein Monogramm. Ganz Unbedeutendes oder Kopien erwähnen wir nicht.*)

Karl Ruthart, Nr. 4 und 5. Zwei Landschaften, welche zusammengehören, die eine mit Hirschen, von Jägern und Hunden verfolgt, die andere mit Tigern bei einem todten Hirsche und einigen Adlern. Gute, wohl erhaltene Bilder auf Leinwand. H. 3', Br. 2' 5". [Die zwei ausgezeichneten Karl Ruthart sind als „Thierstücke" zu bezeichnen. Statt „Tiger" ist zu setzen: „zwei Leoparde".]

Adrian v. d. Venne, Nr. 10 und 11. Zwei Skizzen zu Genrebildern (Barbierstube). Braun in braun auf Holz. H. 1' 1½", Br. 1' 8". [Sind eigentlich keine Skizzen. Adrian v. d. Venne malte vielfach in dieser Art, grau in grau, oder braun in braun. 10 ist bezeichnet und datirt 1633. 11 ist viel vorzüglicher, ungemein geistreich behandelt. Gegenstand schwerverständlich, allegorisch. Man vergleiche den holländischen Vers.]

J. P. Gillemans, Nr. 16 und 17. Früchte auf einem Tische und auf Tassen. Gut erhalten, auf Leinwand. H. 2' 3", Br. 1' 6".

Peter Neefs, Nr. 18. Das Innere einer Kirche. Voll Sprünge. Auf Holz. H. 1' 9", Br. 1' 6". [Finde ich nicht in meinen Noten. Höchst wahrscheinlich unecht; schon die Sprünge sind verdächtig.]

A. v. d. Neer, Nr. 21. Nachtlandschaft mit aufgehendem Monde. Treffliches Bild auf Holz. H. 1' 2", Br. 1' 8". [Habe ich nicht verzeichnet.] Nr. 25, Landschaft mit Mondbeleuchtung, auf Holz. H. 12", Br. 15". [Ist von zweifelhafter Echtheit, ängstlich und spitzig behandelt und theilweise verdorben.] Nr. 53, Nachtlandschaft, auf Holz. H. 9", Br. 14½". Vorzügliches Bild. [Ist allein echt, vortrefflich, besonders schön die mondbeleuchtete Häusergruppe links, wovor ein Mann mit zwei Pferden steht.]

E. v. d. Neer, Nr. 54. Ein lachender Mann mit einem gläsernen Kruge, auf Holz. H. 13", Br. 11". Schönes Bild. [Ist keineswegs Eglon v. d. Neer und der gerade Gegensatz zu seiner glatten und geleckten Weise. Ohne über den Meister ganz im Klaren zu sein, halte ich dieses ungemein künstlerisch, breit und frei behandelte Bildchen von warm-braunem Ton für ein Werk des Adr. Brower, in der Art seines Meisters Franz Hals. Der Mann, dessen lachender Kopf ein wahres Meisterstück ist, hat einen Korb auf dem Rücken und einen offenen Zinnkrug in den Händen.]

J. Beckers (?), Nr. 28. Ein Genrebild auf Holz, Männer an einem Webestuhl. H. 17", Br. 24".

P. Potter (?), Nr. 31. Thiere in einer Landschaft, auf Leinwand. H. 15", Br. 19". [Ist unecht. Die Bezeichnung P. Potter 1644 ist falsch.]

J. Fyt, Nr. 33. Fruchtstück mit einem Hasen und mit Vögeln, auf Leinwand. H. 35", Br. 25". [Ist ein vortrefflicher J. Fyt, bei großer Aehnlichkeit mit Snyders.]

G. Terburg, Nr. 35. Ein Porträt. Vornehmer Mann, stehend an einem Tische. Vortreffliches Gemälde. Auf Leinwand. H. 31½", Br. 16½"; Nr. 56, Porträt eines Mannes, auf Holz. H. 5½", Br. 4½". [Nr. 35 verdient eine genauere Beschreibung. An einem großen, mit schwerem violettem Sammtteppich bedeckten Tische, worauf sein schwarzer, breitkrämpiger Hut liegt, steht ein Mann von etwa 30 Jahren, mit sehr langen Haaren, fast ohne allen Bart, ganz schwarz gekleidet, nur mit weißem Pastorenkragen und zwei kleinen Quasten; mit der Linken den Mantel und beide Handschuhe haltend, die Rechte herunterhängend. Hinter ihm ein violettsammtner Stuhl, zwei andere an der Wand stehend. Hinter dem Tisch eine offene Thür, darüber ein Wappenschild. Wände und Fußboden gelblich-grau. Eine Landkarte (sehr dunkel) hängt an der Wand. Braune Holzdecke. Häßlich wie der Mann ist, mit ungeheurem Mund und dicker Nase, so haben doch die Augen einen tiefen, freundlich-milden Blick; die Seele, die der große Künstler zu malen verstanden hat, versöhnt mit den äußeren Zügen, und das Leben, das in dem ganzen Kopfe athmet, ist unerreichbar. Höchst kunstreich ist die Vertheilung des Lichtes und wunderbar die Sättigung der Farbe und die Harmonie des Ganzen. Bezeichnet mit dem Monogramm des Künstlers: GB Das Hauptbild der ganzen Sammlung.]

J. D. de Heem, Nr. 39. Blumen in einer Glasvase. Schönes Bild, auf Leinwand. H. 24", Br. 19". [Hat eine schöne Bezeichnung.]

*) O. Mündler, der sich im Laufe des Monats September d. J. einige Tage in Innsbruck aufhielt, wo er auch vor mehreren Jahren schon die Gemäldesammlung des Ferdinandeums einer genaueren Prüfung unterwarf, theilt uns einige von seinen Bemerkungen mit, wodurch das Verzeichniß, das wir unserem Innsbrucker Korrespondenten verdanken, vervollständigt und stellenweise berichtigt wird. Wir theilen Mündler's Notizen in eckigen Klammern [ ] mit. A. d. R.

Giuglio Campi, Nr. 43. Die heilige Familie, auf Blech. H. 19″, Br. 12″. Von diesem Bilde existirt ein älterer Kupferstich. [Kleine Kopie.]

G. Rob. Tintoretto, Nr. 46. Das Porträt des Dogen Cigonia (?). Sehr energischer Kopf, auf Leinwand. H. 24″, Br. 19″. [Untergeordnet, ebenso Nr. 47 und 50.]

A. v. Ostade, Nr. 47. Ein Genrebild. Raucher und Trinker, auf Holz. H. 10½″, Br. 13½″.

D. Teniers d. J., Nr. 50. Eine Frau, in der Küche beschäftigt, auf Leinwand. H. 16¾″, Br. 13¾″.

R. Brackenburg, Nr. 52. Kartenspieler, auf Kupfer. Ziemlich schadhaft. H. 8½″, Br. 12½″. [Echt.]

Ph. Wouverman, Nr. 55. Jagdstück, auf Holz. H. 13″, Br. 17½″. [Eine Kopie nach Phil. Wouverman's bekannter Komposition: „la curée,“ geistlos, schwer und branstig im Ton.]

A. v. Ostade, Nr. 57 und 58. Eine weibliche Figur mit einem Kruge und eine männliche mit einem Trinkglase. Zusammengehörig. Treffliche Bildchen, auf Holz. H. 5½″, Br. 5″. [Sehen sehr bestechend aus, doch sind sie, nahe besehen, etwas flau und könnten von Corn. Dusart sein. Dagegen erscheint mir Nr. 14, eine alte Zeitungsleserin (von sehr männlichem Ansehen), in größerem Maßstabe und von schönem goldgelbem leuchtendem Ton, als ein früherer A. v. Ostade, von etwa 1642. Jedoch nicht sehr sorgfältig ausgeführt und nicht vollkommen erhalten.]

J. Giffier, Nr. 59 und 60. Zwei gleich große Seestücke, auf Kupfer. H. 14″, Br. 19″.

B. v. d. Helst, Nr. 67. Eine niederländische Bürgerfamilie beim Schmause. Ein älterer und ein jüngerer Mann, eine ältere und eine jüngere Frau. Die Gestalten, offenbar Porträts, lebensgroß, Kniestücke. Ein vortreffliches Bild, auf Leinwand. H. 39¼″, Br. 51¾″. [Ist ein ungemein tüchtiges Bild, mit Köpfen von großer Lebendigkeit; doch ist die Behandlung viel härter, bestimmter, fester als v. d. Helst. Ich weiß den Meister nicht anzugeben.]

A. Cuyp, Nr. 68. Drei Kinder als Schäferinnen. H. 46″, Br. 46″. [Ist in der früheren Art des Albert Cuyp, lebensgroße Figuren von ziemlich trockener Behandlung und eintönig gelblicher Färbung, ohne Reiz.]

J. Ruysdael, Nr. 69. Wir halten dieses Bild trotz gegentheiliger Versicherung nicht für echt; es scheint uns weit eher eine junge Kopie. Auf Leinwand. H. 26½″, Br. 34½″. [Dem Ruysdael zugeschrieben, ist ein Reynier de Vries mit zwei Reitern von Barent Gael.]

M. Hobbema, Nr. 70. Landschaft mit Thieren, auf Leinwand. Schönes Bild. H. 3¼″, Br. 33½″. [Ist leider kein Hobbema, sondern wahrscheinlich ein C. Decker (an der Hütte mit verfallenem Gemäuer kenntlich), mit Figuren in der Art des Abr. Begyn.

A. Both, Nr. 71. Landschaft mit Pferden und Hunden, auf Leinwand. H. 26″, Br. 32″. [Ist eher von dem alten de Heusch.]

G. Dow, Nr. 75. Ein Flötenspieler. Oval, auf Holz. Köstliches Bildchen, H. 5¼″, Br. 4½″. [Ist eine Perle, im Handelswerth dem Terburg, Nr. 35, vollkommen gleich, wenn nicht voranstehend.]

Fr. v. Mieris, Nr. 76 und 87. Porträts, Mann und Frau. Auf Holz. H. 8″, Br. 6″. [Sind zwei echte und ausgezeichnete Bildchen des Frans van Mieris, wiewohl aus seiner späteren Zeit.]

J. Toorenvliet, Nr. 79 und 88. Ein Melonenverkäufer und eine Geflügelhändlerin. Gegenstücke, auf Kupferblech. H. 10¾″, Br. 7¼″. [Zwei echte, gute Bildchen, doch von kalter Färbung.]

J. Tielius, Nr. 82. Ein Mann, dem eine Frau eine Rose reicht. Offenbar Porträts. Auf Holz. H. 12″, Br. 10¾″. Ein schönes Bild. Der Name J. Tielius P. 1685 ist mit deutlichen Buchstaben auf den Tisch, an welchem der Mann lehnt, geschrieben; in Nagler's Künstlerlexikon findet sich jedoch dieser Künstler nicht. Seine Manier erinnert einigermaßen an F. Mieris. [J. Tielius ist ein sehr seltener, doch keineswegs unbekannter Maler. Seine Manier ist ziemlich geistlos, glatt und geleckt.]

P. Rembrandt, Nr. 84. Kopf eines Juden, auf Holz. H. 8″, Br. 6½″. Dieses fleißig ausgeführte Bildchen trägt die Jahreszahl 1630 mit Rembrandt's Monogramm. [Ein kostbares Bildchen, dadurch doppelt interessant, daß es die Bezeichnung des Meisters, wie sie auf seinen ersten Werken vorkommt, und die sehr frühe Jahreszahl 1630 trägt. Von demselben Kopf, den Rembrandt auch radirt hat, kommen mehrfache Wiederholungen vor.]

v. d. Heyden (?), Nr. 85. Ein Buch auf einem Teppich. Auf Holz. H. 10″, Br. 7½″. [Mit unendlicher Sorgfalt ausgeführt, einem G. Dow und Slingelandt nichts nachgebend. Scheint vollkommen echt bezeichnet (zweite Hälfte des Namens unter dem Rähmchen versteckt) und entspricht ganz dem, was wir von J. van der Heyden kennen.]

C. Poelenburg, Nr. 89. Landschaft mit Ruinen. Auf Holz. H. 7½", Br. 10¼". [Ganz wie angegeben.]

R. Ruysch, Nr. 90 und 98. Zwei zusammengehörige Blumenstücke, auf Leinwand. Sehr schön. H. 25½", Br. 20½". [Ganz wie angegeben.]

A. Elzheimer, Nr. 92. Nachtlandschaft. Flucht nach Aegypten. Auf Kupfer. H. 7¼", Br. 10". [Ist die bekannte Komposition des Elzheimer, die auch in der Münchener Pinakothek und im Louvre vorkommt. Außerdem besitzt die letztere Galerie eine Kopie des Bildes in größerem Maßstab von Rubens.]

P. Rubens, Nr. 93. Porträt, Bruststück. Ein Krieger. Auf Leinwand. Treffliches Bild, etwas flüchtig. H. 27", Br. 20". [Das Brustbild eines Kriegers mit rother Schärpe, hat zwar im Ton der Farbe etwas ungewöhnlich Blasses und Verwässertes, doch ist es so frei und so entschlossen behandelt und im Ausdruck des mißtrauisch Lauernden, wie des unangenehm Betroffenseins so sprechend, daß ich keinen Anstand nehme, es für ein Werk des Rubens zu halten.]

Cl. Lorraine, Nr. 94 und 99. Zwei Landschaften. Wohl echt, wenn auch nicht zu den besseren Werken des Meisters gehörig. Auf Leinwand. H. 21½", Br. 16¾. [Sind zwei gute alte Kopien nach bekannten Kompositionen des Claude Lorraine.]

J. Craesbecke, Nr. 100. Genrebild. Sänger und Flötenbläser, auf Holz. Beschädigt. H. 16¾", Br. 16¼. [Hängt schlecht.]

W. v. Veerendeal, Nr. 107. Blumenstück, auf Leinwand. H. 31", Br. 24".

Dazu kommen mehrere Bilder, deren Meister sich nicht ermitteln lassen, darunter manches Schöne.

Der Saal, in welchem die Gemälde aufgestellt sind, läßt leider Vieles zu wünschen übrig. Manche treffliche Bilder, z. B. Hobbema, hängen viel zu hoch. Andere haben, wegen der Länge der Seitenwände, ein sehr schlechtes Licht.

Es wäre überhaupt wünschenswerth, wenn man die besten Gemälde des Ferdinandeums, z. B. die Bilder von Koch, Knoller, den trefflichen kleinen Fiesole, welchen eine österreichische Erzherzogin vor zweihundert Jahren aus Italien brachte und einem Kloster verehrte, und Anderes mit den trefflichsten Bildern der Tschager'schen Galerie vereinigen und in einem Lokal aufstellen möchte, damit der Besucher nicht gezwungen wäre, das Gute erst mühsam zusammen zu suchen.

Für die guten Bilder in der Sammlung des Ferdinandeums gilt der Spruch:

Apparent rari nantes in gurgite vasto.

[Außer diesen 43 Bildern findet sich noch eine nicht unbedeutende Anzahl solcher, die entweder echte Bezeichnungen tragen, oder deren Kunstweise jedem mit alten Bildern einigermaßen Vertrauten geläufig ist.

Zunächst, ohne Nummer, ein höchst interessantes Bild des älteren Cranach, den heil. Hieronymus in der Wüste vorstellend *). Der Meister hat dabei seiner phantastischen Laune die Zügel schießen lassen. Außer dem Löwen, welcher, gewaltig groß, in verkürzter Stellung aus dem im Vordergrunde fließenden Bache trinkt, hat der Künstler eine ganze Menge Thiere angebracht, als Papageien, Eichhörnchen, Kastor, Schildkröte, Adler, Storch, Hirsche mit Hirschkälbern u. s. w. Dazu ganz vorn neben dem Löwen zwei grüne Papageien, deren einer mit dem Kopf eines alten Mannes, der andere mit einem Mädchenkopf und angedeuteten Brüsten, im Wasser sich spiegeln. All' diese Thiere nebst der reichen Landschaft, das Crucifix, der Heilige mit seinem Kardinalshut und Mantel, kurz das ganze Bild ist mit unendlichem Fleiß und größter Zierlichkeit ausgeführt. Es trägt das Zeichen des Meisters, doch ohne Jahreszahl. Die Entstehungszeit mag zwischen 1518 und 1522 fallen. Holz, etwa 32" H., 22" Br. Vortrefflich erhalten.

Nr. 20. Ein Seehafen, ist unverkennbar von Thomas Wyck.

Nr. 22. Eine Feuersbrunst, ein kleines Bild von E. van der Poel.

Nr. 26. Die Schlacht bei Prag, scheint mir von Isaias van de Velde zu sein.

Nr. 27 und 34 sind Landschaften von L. de Vadder, mit zahlreichen Figürchen in der Art des Boudewyns.

Nr. 29. Viehstück mit zwei Hirtinnen am Brunnen, Schafheerde &c., von H. Momers.

Nr. 30. Ein Seehafen (Livorno), mit Theil eines Schiffes, einige Lastträger &c., von J. Lingelbach.

Nr. 41. Eine Schulstube, wo die Kinder sämmtlich aussehen wie alte Leute. Ausführung sehr fleißig, Farbe hell und warm. Auffassung ungewöhnlich gelungen für diesen Meister. Es ist nämlich offenbar von M. Molenaer.

*) Vgl. „Recensionen," 1864, S. 327 und 367.
A. d. R.

Nr. 61. Ein kleines Viehstück mit der falschen Bezeichnung: A. v. de Velde, mag von Michel Carré sein.

Nr. 64. Badende Nymphen in einer Grotte mit Bruchstücken von antiken Säulen, Basreliefs u. dgl. Trägt ein Monogramm, das sich wahrscheinlich auf D. Vertanghen bezieht und die Jahreszahl 1646.

Nr. 65. Das Seitenstück, ganz in der bekannten Art des A. v. Cuylenborch, trägt den Namen Müller, welcher demnach ein sklavischer Nachahmer des Letzteren gewesen sein muß.

Nr. 72. Eine von der Jagd heimkehrende vornehme Gesellschaft. Reiche Komposition, auf Leinwand, in die Höhe, von Dirk Maes, in Nachahmung des A. v. d. Velde.

Nr. 78. Zurüstung zur Marter des heil. Laurentius. Vorn in der rechten Ecke ein männliches Götzenbild. Auf Kupfer. Aus A. Elzheimer's Schule, wenn nicht von ihm selbst.

Nr. 91 ist eines der werthvollsten Bilder der Sammlung und trägt die echte Bezeichnung des Albert Cuyp. Wie der große Landschafter J. Ruysdael, so gefällt sich auch A. Cuyp zuweilen in Architekturbildern, doch sind solche von beiden gleich selten. Das vorliegende Bildchen führt uns in das Innere einer Kirche von schöner Spitzbogen-Architektur, von graugelber warmer Steinfarbe. Einfallende Sonnenstrahlen und schwarzberahmte Tafeln an den Pfeilern erhöhen den Reiz des Helldunkels. Die Figuren, bei einer Frau mit rothem Mieder rechts ein Hund &c., sind unverkennbar von Cuyp.

Nr. 96. Tobias, mit dem Hündchen zu seinen Füßen, sitzt neben seinem Weib, die einen dreieckigen Haspel in der Hand hält. Links vorn ein Holzgitter. Die Blätter der Laube werfen ihre zitternden Schatten auf die weiße Mauer. Gestochen mit dem Namen Rembrandt's. Das Bildchen hat ganz den Charakter des trefflichen Jan Victor oder Fictors.

Nr. 103 ist ein großes Küchenstück in der Art des Snyders. Doch scheint für den Meister selbst die Farbe etwas zu verwässert.

Das ungemein kostbare, seelenvoll und zierlich vollendete Miniaturblättchen (auf Pergament), welches dem Fiesole durchaus mit Unrecht zugeschrieben wird, stellt die Jungfrau mit dem Kinde vor, welchem Engelchen ein Notenblatt hinhalten, während zwei vordere die heil. Jungfrau krönen. Oben Gott-Vater, unten die heil. Katharina, Barbara und eine dritte Heilige, welche einem vor ihr knieenden Armen eine Schüssel mit Suppe darreicht. Reizende Einfassung mit Lilienstengeln, anderen Blumen und Laubwerk. Das Blatt scheint mir von einem französischen Künstler herzurühren, der sich unter italienischem Einfluß gebildet und zu Dijon am Hofe der burgundischen Herzoge gearbeitet hat. Es hat die größte Verwandschaft mit Bildern dieser Art, die seit kurzer Zeit den Sammlungen des Louvre zu Paris einverleibt sind.]

Die Kunstindustrie auf der Ausstellung zu Dublin.

⁂ Wenn die kürzlich geschlossene Dubliner Weltausstellung diese Bezeichnung auch keineswegs im vollen Maaße verdiente, so gewährt es doch in diesem Augenblicke, wo von allen Seiten für den großen industriellen Entscheidungskampf des Jahres 1867 gerüstet wird, ein eigenthümliches Interesse, das in Dublin gewonnene Bild unseres heutigen Geschmacks im Kunstgewerbe an der Hand eines kundigen Führers zu betrachten. Ein solcher bietet sich uns dar in dem offiziellen Berichte, welchen der erste Kustos des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Jakob Falke, der im Auftrage dieser Anstalt die Ausstellung besuchte, über die Ergebnisse seiner dortigen Studien veröffentlicht hat *).

Das Resultat ist ein für den modernen Geschmack im Allgemeinen durchaus nicht unvortheilhaftes. Man erkennt wenigstens auf einigen Gebieten der Kunstindustrie bereits einen Umschwung von der früheren sinnlosen, verwirrten Dekorationsweise zu größerer Strenge, Vernunftmäßigkeit und Stylgerechtigkeit. Leider gestattete jedoch die Lückenhaftigkeit der Ausstellung nicht, diese Beobachtung bei allen Völkern mit hinreichender Genauigkeit zu konstatiren.

Diese Unvollständigkeit offenbarte sich z. B. gleich bei dem edelsten Zweige der Metallarbeit, der Goldschmiedekunst. Hier hatten fast nur England und namentlich Irland ausgestellt; und merkwürdigerweise zeigte sich gerade diese Technik von den bedeutenden Fortschritten jener Länder in anderen Gebieten des kunstgewerblichen Lebens auffallend wenig berührt. Nur die eigentlichen Luxuswaaren, mit ihren vorwiegend pompejanischen Reminiscenzen, machten eine Ausnahme. Die besonders

*) Die Kunstindustrie auf der Ausstellung zu Dublin. Bericht des ersten Kustos und Direktor-Stellvertreters Jakob Falke. Wien, Selbstverlag des k. k. österreichischen Museums. 1865. 8.

für Trink- und Gießgefäße in edlen Metallen so musterhaft schönen Formen der Renaissance fanden gar keine Weiterbildung. Dafür bemerkte man mehrfach den kalten Classicismus des Empire und vor Allem das Rokokko noch in vollster Blüthe. Der moderne Naturalismus dagegen, „diese Art von Styl, welche auf der ersten Londoner Ausstellung sich vorwiegend breit gemacht hatte, zeigte sich in entschiedenem Rückgange". Dies ist das Erfreulichste, was uns auf diesem Felde begegnet. In Schmucksachen mit Mosaik und geschnittenen Steinen hat Italien seinen alten Ruhm behauptet. Die zierlichen Fassungen der Alten, die musivischen Muster der Renaissance werden hier mit Geschmack und hoher technischer Fertigkeit nachgebildet.

Unter den Verfertigern der sogenannten Galanterie- und kleineren Luxusgegenstände hebt der Bericht vor allen, auch den englischen Fabrikanten die bekannte Firma von Klein in Wien hervor, welche sich durch saubere Technik und gefällige Formen auszeichnet. „Weiter kann man freilich nicht viel Gutes an diesem ganzen Genre rühmen, in welchem sich gerade die Sinnlosigkeit, die der modernen Industrie eigen ist, am meisten breit macht". Die Ursache dieser Erscheinung ist, daß hier eben die „gleich einem Schwamm ausgedrückte" moderne Phantasie sich vorzugsweise bemüht, für jede Saison neue „Gedanken" zu erzeugen, statt sich der bereits bestehenden Motive in stylgerechter Weise zu bedienen.

Wir eilen über die Bronze-Arbeiten des bekannten Barbédienne in Paris, und über die Fabrilation von Lampen und Uhren hinweg, um etwas länger bei den verschiedenen Ausstattungsgegenständen für Wohnungen zu verweilen, in denen sich der oben erwähnte Wandel des Geschmackes, eine Hinneigung zu strengeren Formen und zu stylvollerer Ornamentik nicht verkennen läßt. „Möbel und Möbelstoffe, sowie Tapeten und Vorhänge zeigten auf der Ausstellung fast durchgängig, wenigstens in allen irgend bedeutenden Leistungen, bestimmte künstlerische Absicht oder bewußte Nachahmung eines der vergangenen Style". Die französischen Arbeiten freilich gehörten zur großen Masse noch jenem eigenthümlich formlosen, aber durch den Glanz der Technik blendenden Phantasiestyle an, mit welchem die Franzosen Decennien lang die Luxusmöbelfabrikation der ganzen Welt beherrscht haben. Daneben machte sich aber auch dort ein Umschwung zu einem strengeren, stylgerechteren Wesen bemerkbar. Das reine Renaissance-Ornament des 16. Jahrhunderts traf man in einzelnen geschnitzten Möbeln aus Eichenholz mit Geschmack angewendet. Aehnliches brachten Belgien und Italien zur Ausstellung. Durch eine besonders freie, künstlerische Auffassung dieser Art von Renaissance glänzten die verschiedenen Möbelstücke mit reicher Schnitzerei von F. Schönthaler in Wien. Dagegen ist der prunkende Styl Ludwig's XIV. und ebenso die Gothik in diesen Ausstattungsgegenständen entschieden auf dem Rückzuge begriffen. Auch in anderen Zweigen der Kunstindustrie konnte man dasselbe wahrnehmen; z. B. das Porzellan hat ebenfalls den anspruchsvollen, pathetisch aufgebauschten Barockstyl gegen die feinere, strengere Weise der früheren Renaissance vertauscht, während sich die Gothik nur in einzelnen Gebieten der Flächendekoration aus gewebten Stoffen mit einiger Aussicht auf Erfolg gegen das Andringen der Renaissance behauptet.

Der einzige Styl, der sich nach Falke's Ueberzeugung neben dieser letzteren entschieden wieder in den Vordergrund gedrängt hat, ist die Ornamentationsweise der Zeit Ludwig's XVI., welche Semper (Der Stil II, 347) so treffend kennzeichnet, wenn er in ihrem „einfach reizenden Kostüm etwas Todesbräutliches, Opferschmuckliches" erblickt, eine „tragische Weihe", die denn freilich mit dem in zweifelhaften Ehren ergrauenden zweiten Empire unserer Tage in einem seltsamen geistigen Zusammenhange steht. Falke will die Wiederaufnahme dieses Styles für Holzmöbel in zwei Eigenschaften begründet finden. „Erstens sind seine Formen von einer zierlichen, eleganten und dabei bescheidenen Art, im Gegensatz zu dem Pomp der ihm vorausgegangenen Zeit; und sodann gestattet die Verbindung dreier Elemente, die sich in ihm vereinigt finden, eine große Freiheit, welche dem nachahmenden Künstler mehr Spielraum und leichter eine gewisse Originalität sichert, als es bei einem anderen Styl möglich ist. Diese drei Elemente sind das Rokokko, die Antike und zu beiden ein leichter, bescheidener Naturalismus".

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Some account of Gothic architekture in Spain. By George Edmund Street. London 1865. Murray. 1 Vol. gr. 8°. Mit Illustrationen. 527 Seiten.

W. L. Spanien war bisher das Aschenbrödel der Baugeschichte. Wenig bereist und noch weniger beschrieben, steht es noch jetzt als ein Land da, über dessen Monumente wir bis vor Kurzem weniger unterrichtet waren als über die Baudenk-

mäler Aegyptens oder Central-Amerikas. Reisende wie v. Quandt und Passavant schenkten fast ausschließlich den Werken der Malerei ihr Interesse und waren für die Schöpfungen der Architektur nicht hinlänglich kompetent. Werke wie das von Villa Amil und das vom Grafen de Laborde brachten nur pittoreske Ansichten, keine genügenden architektonischen Aufnahmen. Caveda's Uebersicht ist zu allgemein gehalten, um eine Anschauung zu gewähren. Selbst das seit einigen Jahren von der spanischen Regierung herausgegebene Prachtwerk der Monumentos architectonicos vermag wegen der abgerissenen Art und der Planlosigkeit seiner Anlage nichts Ausreichendes zu bieten. Bloß die phantastischen Zauberwerke der maurischen Baukunst hatten sich eines eingehenden Studiums zu erfreuen und wurden durch kostbare und erschöpfende Aufnahmen, wie die bekannten von Owen Jones und Goury geehrt. Immer dringender wurde in Fachkreisen das Bedürfniß einer streng architektonischen Darstellung der christlichen Monumente des spanischen Mittelalters gefühlt, aber selbst die schätzbaren Beiträge von Ernst Guhl in der Berliner Zeitschrift für Bauwesen blieben doch nur Bruchstücke.

Mit großer Begier nahmen wir daher das kürzlich in England erschienene Werk von Street in die Hand, welches bescheiden genug nur „einige Nachricht über die gothische Architektur in Spanien" zu geben verspricht. Der Verfasser war uns schon früher durch sein Werk über Italien („Brick and marble architecture of Italy") als sorgfältiger Beobachter wohl bekannt. Aber was er in seiner Arbeit über Spanien bietet, übersteigt an Fülle und Werth des Inhaltes jenes frühere Buch um ein Bedeutendes. Schon bei flüchtigem Ueberblick erkennt man, daß der Verfasser nicht bloß die Gothik, sondern die ganze christlich-mittelalterliche Architektur des Landes in's Auge gefaßt und zur Darstellung gebracht hat. Er gibt also eigentlich in Form einer Reisebeschreibung ein reichliches Material zu einer Geschichte der christlich-mittelalterlichen Baukunst in Spanien vom Ausgange des elften bis in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Ueber achtzig Kirchen aus den verschiedensten Theilen des Landes werden mehr oder minder ausführlich besprochen und durch zahlreiche vorzüglich ausgeführte Holzschnitte erläutert. Was aber der architektonischen Betrachtung den meisten Werth verleiht, ist, daß außer diesen Illustrationen, welche wichtige Theile der Gebäude, äußere und innere Ansichten und bezeichnende Details der Konstruktion, der Ornamentik und der inneren Ausstattung umfassen, 25 lithographirte Tafeln mit den Grundrissen der wichtigsten und eigenthümlichsten Gebäude hinzugefügt sind. Erst dadurch erhält die architektonische Betrachtung eine sichere Grundlage, so daß über alles Wesentliche dieser bisher so wenig bekannten Denkmale ein Urtheil möglich und ihre Stellung im gesammten Kreise der mittelalterlichen Denkmäler ersichtlich wird. Dazu kommt, daß der Verfasser in der Schätzung der Monumente sich von den Einseitigkeiten und Schiefheiten frei zu halten weiß, welche den meisten seiner Landsleute eine unbefangene Würdigung kontinentaler Leistungen fast unmöglich machen. Alles dies verleiht seiner Arbeit einen solchen Werth, daß wir sie zu den wichtigsten Bereicherungen zählen müssen, welche die kunstgeschichtliche Literatur in jüngster Zeit erfahren hat. Versuchen wir es, in gedrängten Zügen eine Skizze von dem reichen Bilde zu entwerfen, das wir diesem trefflichen Buche verdanken.

Obwohl die Glanzzeit der christlichen Architektur des Mittelalters in Spanien erst mit dem gothischen Style hereinbricht, so hat doch auch die romanische Epoche eine Anzahl bedeutender Bauwerke hervorgebracht. Allerdings tritt die Architektur hier nicht mit dem Reichthum origineller Gedanken auf, wie in Deutschland, Frankreich und Italien. Es ist mehr ein aus der Ferne entlehntes abgeleitetes System, welches auf spanischem Boden eingebürgert wird. Nur in der glänzenden Ausbildung des Ornamentalen, besonders an den Portalen spätromanischer Zeit, vermag die nationale Phantasie ihren besonderen Antheil an den architektonischen Schöpfungen geltend zu machen. Von Denkmälern der Frühzeit scheint kaum irgend Erhebliches noch vorhanden. Erst mit dem allmählichen Zurückdrängen der Mauren, seit dem Ausgange des 11. Jahrhunderts, beginnt die Reihe der romanischen Denkmale in Spanien. An der Spitze steht als eine der großartigsten Schöpfungen dieser Epoche, die Kathedrale von Santiago de Compostella, ein dreischiffiger Bau von 315 Fuß Länge, einem Chor mit Umgang und Kapellenkranz, einem 212 Fuß langen, ebenfalls dreischiffigen Querhaus mit Doppelportalen an den Façaden und Absiden an der Ostseite, der ganze Bau mit Tonnengewölben in den Mittelräumen und Emporen über den Seitenschiffen, an der Westseite durch eine imposante doppelte Freitreppe für die Prozessionen und eine Vorhalle zwischen zwei Thürmen mit einer der prachtvollsten Portalanlagen des romanischen Styles und einer kryptenartigen Kapelle unter den westlichen Theilen ausgezeichnet. Dieses majestätische Bauwerk, welches für die Kunstgeschichte entdeckt zu haben das Verdienst des Verfassers ist, stellt sich durch den Grundplan, namentlich den Chorumgang und Kapellenkranz, sowie durch das System der Pfeilergliederung und der Tonnenwölbung als eine direkte, nur mit gewissen Modifikationen durchgeführte Nachahmung der Kirche St. Sernin zu Toulouse dar. Damit ist die Thatsache bezeugt, daß der Beginn der romanischen Architektur in Spanien auf Einflüssen der südfranzösischen Schule beruht. Bekräftigt wird dieses Verhältniß durch die urkundliche Erwähnung französischer Prälaten auf spanischen Bischofssitzen und mehr noch französischer Architekten bei verschiedenen Bauunternehmungen in Spanien. Daher findet sich das Tonnengewölbe mehrfach an spanischen Kirchen, sowohl in rundbogiger als in spitzbogiger Form, wie es die Schulen des südlichen Frankreichs lieben. Dagegen wurde der französische Chorumgang mit Kapellenkranz in Spanien ebenso vereinzelt eingeführt wie in Deutschland, und die Anordnung von Parallelabsiden gewinnt in Spanien bald allgemein die Oberhand.

Gegen Ende der romanischen Epoche wird das Tonnengewölbe durch das Kreuzgewölbe verdrängt, der Pfeilerbau erhält eine noch reichere Ausbildung, und alle Stützen werden in gleicher Weise zu Gewölbträgern verwendet, so daß das Mittelschiff dieselbe Anzahl von Gewölbjochen erhält, wie die Seitenschiffe. Damit geht eine weitere Vereinfachung des Grundplans, namentlich eine Beseitigung der Querschiffe Hand in Hand, so daß sich auch darin wieder Berührungspunkte mit deutschen Bauschulen zeigen. Ob man dieselben direkten Einwirkungen zuschreiben darf, oder in ihnen den natürlichen

Reflex der im spanischen Volkscharakter vorhandenen germanischen Elemente zu erkennen hat, wird sich schwer entscheiden lassen.

In ähnlicher Weise wie der romanische Styl ward auch die Gothik in Spanien eingeführt, zuerst in unbedingtem Anschluß an das französische System und wohl sicher durch die Thätigkeit französischer Architekten. Die bedeutende Höhenentwicklung, das durchgebildete Strebesystem, die reichen Choranlagen mit Umgang und Kapellenkranz treten in einer Anzahl der bedeutendsten Kathedralen, namentlich denen von Burgos, Leon, Toledo, Barcelona, Gerona und anderen auf. Die Gothik Spaniens geht überhaupt weit inniger als die italienische auf die Tendenzen der nordischen Länder ein, und während im 13. Jahrhundert die französische Auffassung überwiegt, tritt im 14. und mehr noch im 15. der deutsche und niederländische Einfluß durch die Thätigkeit von Baumeistern aus Deutschland und den Niederlanden in den Vordergrund. Damit mischt sich in den Küstengebieten Cataloniens eine an italienische Werke erinnernde Anlage, die durch weite Gewölbspannungen, quadratische Pfeilerabstände und namentlich durchgeführte Kapellensysteme am ganzen Kirchengebäude sich ausspricht. Die großartigsten Beispiele dieser Art sind die Kathedrale von Barcelona, die Kirchen Sta Maria del mar und del pino ebendort, die Kathedralen von Palma und von Gerona. Die letzte Phase der Entwicklung erlebt der gothische Styl im Ausgange des 15. und im 16. Jahrhundert, durch eine abermalige Vereinfachung der Anlage, die mehrfach bis zur Nüchternheit geht. Die Kirchen dieser Art, wie die Kathedralen von Sevilla, Salamanca, Segovia und La Seu zu Zaragoza, sind drei oder fünfschiffig mit Kapellenreihen, meist ohne vortretenden Chor geradlinig geschlossen, mit plumpen Rundpfeilern und Netz- oder Sterngewölben.

In allen diesen Entwicklungsstadien ist es bemerkenswerth, daß der Einfluß der maurischen Denkmäler, den man früher für viel größer hielt, nur vereinzelt und an untergeordneten Stellen auftritt, während die nationale Auffassung mit großer Energie und Phantasiefülle sich selbständig zur Geltung zu bringen weiß. Zwischen südlicher Sitte und nördlicher Auffassung findet die spanische Architektur des Mittelalters in Plananlage, Konstruktion und Detailbildung mit Entschiedenheit ihren eigenen Weg und gestaltet daraus eine Bauweise, deren hervorragendste Leistungen sich den höchsten Schöpfungen mittelalterlicher Architektur ebenbürtig zur Seite stellen dürfen. Aehnliches gilt vom Profanbau, dessen Werke den Reichthum der scharf ausgeprägten gothischen Formen mit der dem Süden eigenen Ausbildung arkadengeschmückter Hofanlagen verbinden. Auch von diesen Bauten giebt der Verfasser anziehende Beispiele.

Da die Beschränkung des Raumes ein weiteres Eingehen auf den reichen Inhalt des Street'schen Buches verbietet, so müssen wir uns begnügen, hiemit auf einige besonders wichtige Abschnitte desselben hingewiesen zu haben. Bei dem hohen Preise der englischen Ausgabe wäre eine Uebersetzung in doppelter Hinsicht sehr wünschenswerth.

Kleine Chronik.

Frhr. v. Schack in München, dessen Galerie bereits auf den ersten Rang unter den modernen Privatsammlungen Deutschlands Anspruch erheben darf, hat neuerdings bei Professor C. Piloty eine „Entdeckung Amerika's" bestellt, mit deren Ausführung sich der Künstler gegenwärtig beschäftigt.

Der junge magyarische Künstler A. Wagner, ein Schüler Piloty's und in diesen Blättern bereits wiederholt ehrenvoll erwähnt, soll für die Ausführung eines großen Freskobildes im neuen Redoutengebäude zu Pest in Aussicht genommen worden sein, welches „das Gastmahl Attila's" nach der Schilderung des Priscus zum Gegenstande hat. So viel wir wissen, hat auch der hochbegabte Than, ein Schüler Rahl's, einen Entwurf über diesen Stoff gemacht und betreffenden Ortes vorgelegt.

Lokales.

Die Waldmüller-Ausstellung im österreichischen Kunstverein ist ganz danach angethan, das Interesse des Publikums in ähnlicher Weise wie die Rahl-Ausstellung in Anspruch zu nehmen, da sie uns den verstorbenen Meister nach allen Seiten seiner Thätigkeit und in den verschiedenen Stufen seiner Entwickelung durch charakteristische und schöne Belege vorführt. So viel ist sicher, daß die besten Leistungen Waldmüller's, die uns hier vorliegen, den Vergleich mit den berühmtesten Meistern des modernen Genre's keineswegs zu scheuen brauchen. Die Ausstellung umfaßt nicht weniger als 153 Nummern. Die letzte derselben ist das für Waldmüller's Grabdenkmal bestimmte Porträtmedaillon des Verewigten in Bronze, von seinen Schülern Eug. Felix und Heinr. Jauner modellirt und ciselirt. Der zahlreiche Besuch der Ausstellung ist um so wünschenswerther, als dadurch auch dem seit Jahren kränklichen Sohne des Künstlers eine Quelle der Erleichterung seiner Existenz zufließt.

Jak. Falke's Vorlesungen über dekorative Kunst, welche jeden Donnerstag Abend von 6—7 Uhr im österreichischen Museum stattfinden, erfreuen sich eines zahlreichen Besuches, so daß die Nothwendigkeit eines Neubaues für die Zwecke des Museums auch unter diesem Gesichtspunkte sich wiederholt aufdrängt. Der Redner behandelt die Entwickelung der ornamentalen Künste im weitesten Sinne des Wortes vom Ausgange des Mittelalters bis auf unsere Tage. Sehr zu wünschen wäre die Vereinigung dieser mit den vorigjährigen Vorlesungen zu einem illustrirten Buche, welches dann sowohl ästhetisch als historisch unseren Technikern und Kunstfreunden als Leitfaden dienen könnte.

Briefkasten der Redaktion: 2 — 7. Dezember. W. L. in Zürich. Benützt. — B. M. in Berlin. Nächstes Mal.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 50. Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 16. Dezember 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1 — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Kunstindustrie auf der Ausstellung zu Dublin.

(Schluß.)

Es lassen sich gegenwärtig zwei verschiedenartige Wege verfolgen, um die gewünschte Reform im Kunstgewerbe durchzusetzen. „Der eine Weg bricht völlig mit dem bisherigen modernen Geschmack, während der andere gewissermaßen sich auf Verhandlungen mit ihm einläßt und ihn langsam umzuwandeln trachtet, ohne ihm das Eigenthümliche zu nehmen, was gerade der modernen Eleganz gefällt". Dieses „Moderne" setzt Falke, was zunächst die Farbe betrifft, in eine Zusammenstellung von durchaus hellen, lichten oder kalten Tönen, welche man heutigen Tages allein für geeignet hält, den beliebten „freundlichen" Eindruck zu machen, und zweitens, was Komposition und Zeichnung anbelangt, in ganz besondere Leichtigkeit, Zierlichkeit und Gefälligkeit.

Der erste Reformweg kümmert sich nicht um diese modernen Geschmacksbedürfnisse. „Er hat allein die wahre Kunst im Auge und geht ihr nach, wo er sie findet, zufrieden damit, wenn er sich selbst genügt". Er greift in der Konstruktion der Möbel am liebsten auf die Renaissance zurück und kann sich am allerwenigsten mit dem heutigen Farbengeschmack verständigen. Er weiß, daß eine wirkungsvolle Farbendekoration es mit ganzen, kräftigen und vollen Tönen zu thun hat, nicht mit verwaschenen, lichten und gebrochenen; er sucht daher auch in dieser Beziehung bei den älteren Zeiten Rettung, vornehmlich im Mittelalter und in der Renaissance. Er wird hiedurch für den modernen Geschmack oft schwer und dunkel, gewinnt dabei aber für das künstlerische Gefühl bedeutend an Wärme und Befriedigung.

Der zweite Reformweg, der transigiren will, sucht sich dagegen auch in der Farbe mit dem hergebrachten Geschmack abzufinden. Er ändert wohl die sinnlose oder verzopfte Zeichnung der Tapeten und Möbelstoffe in eine strengere und stylisirte um, hält aber dabei die Farben möglichst hell und kalt. Hellblau und hellviolett sind seine Lieblingsfarben; dazu spielen alle möglichen grauen, gelblichen und grünlichen Töne hinein. Die ganzen Salon- und Schlafzimmer-Dekorationen, welche W. Fry in Dublin und Whytlock in Edinburg ausgestellt hatten, sind als Belege hiefür zu nennen. Sie machten, trotz ihrer Eleganz und Harmonie, keinen warm gemüthlichen und behaglichen Eindruck. „Man meint, hier müsse auch ein steifer, kalter Umgangston seinen Sitz haben".

Zu den einzelnen Theilen des Zimmerschmuckes übergehend, bemerkt der Bericht, daß in den Tapeten, außer der Stylweise Ludwig's XVI., besonders die durch Strenge der Zeichnung, wohlangeordnete Raumvertheilung und eine dem Flächenornament vollkommen entsprechende Vortragsweise sich auszeichnenden Stoffmuster des Mittelalters als Vorbilder dienen und am unteren Rhein, in Belgien, vornehmlich aber in England, vereinzelt auch in Frankreich, den Geschmack zu veredeln beginnen. „Da diese Art von Musterung von der gleichzeitigen Architekturgothik völlig unabhängig ist, viel eher mit der maurisch-sarazenischen Ornamentik verwandtschaftliche Berührungspunkte haben dürfte, so steht ihrer Verwendung für die moderne Reform der ornamentalen Kunst, auch ohne sonstige Wiederaufnahme des gothischen Styls, nichts im Wege, ja sie muß als ein höchst bedeutendes und wichtiges Moment dazu betrachtet werden". Neben dieser

mittelalterlichen Weise tritt auch wohl das antike Dekorationsprincip, theils in einzelnen Ornamentmotiven, theils in ganzen pompejanischen Wänden wieder zu Tage; doch bleiben diese Versuche bis jetzt vereinzelt, wenn auch zu erwarten steht, daß der starke Zug zur klassischen Tracht und zum klassischen Putz, welchen der Cäsarismus des heutigen Frankreichs mit sich bringt, in der Zimmerdekoration ebenfalls noch seine Wirkung üben wird. An Vorhängen und Möbelüberzügen hatte namentlich England sehr schöne, streng und stylvoll gehaltene Muster zur Ausstellung gebracht, während Frankreich, von einigen herrlichen Gobelins der kaiserlichen Manufaktur abgesehen, sich noch ganz von der alten unedlen Dekorationsmengerei beherrscht erwies. Im Gebiete der Teppichfabrikation ist namentlich die mehr und mehr in Aufnahme kommende Nachbildung orientalischer Muster als ein bedeutungsvoller Schritt zur Besserung hervorzuheben. Zwei Teppiche von der sogenannten Smyrnaer Technik, der eine, mit indischem Muster, von Barton in Kidderminster, der andere, mehr türkisch, von Lapworth in Wilton waren in diesem Genre die Perlen der Ausstellung. Nur tadelt Falke daß die europäischen Fabrikanten von Smyrnaer Teppichen, wozu auch der verdienstvolle Phil. Haas in Wien gehört, an Stelle der orientalischen Ornamentationsweise häufig die gewöhnliche moderne oder im Rokokostyl gehaltene setzen. „Dabei ergibt sich nämlich ein großer Uebelstand. Da diese Technik mit sehr großen Tupfen zu arbeiten hat, so ist es schwer, eine komplicirte Zeichnung darin durchzuführen, ja bei kleiner Musterung, wie z. B. vielfach bei Blumen, geht sie völlig zu Grunde und es bleiben nur Farbenflecke übrig. Der Orientale hat daher hier die Zeichnung so gut wie aufgegeben und erstrebt nichts weiter als eine schöne harmonische Vertheilung meist zahlreicher Farben über den gegebenen Raum".

In den Kirchengewändern, der letzten Gattung textiler Arbeit, welcher der Bericht Erwähnung thut, hat Deutschland und namentlich die rheinische Fabrikation, auf Grund eingehender Studien der mittelalterlichen Paramentik, den Schritt zum Besseren eingeleitet. Falke nennt besonders Giani in Wien, wenn er auch dessen in Dublin ausgestellten Leistungen eine größere Freiheit im Verständniß der mittelalterlichen Muster wünschen mußte.

In der Buchbinderei, welche sich, als vorzugsweise Flächendekoration, den gewebten Stoffen anschließt, haben dagegen die Engländer uns einen Vorsprung abgewonnen. Die Neuerungen ruhen hier mehr auf einer Nachahmung der goldgepreßten und farbigen Ledereinbände des 16. und 17. Jahrhunderts als auf der des Mittelalters. Die schwerere, tiefgepreßte Weise des letzteren will für unsere Art, die Bücher aufzubewahren, nicht recht passen; sie ist höchstens für solche Prachtwerke anwendbar, welche zum Auflegen, aber nicht zum Einstellen bestimmt sind.

Hienach wendet sich Falke zu den Werken in Glas und Thon. Namentlich die ersteren ließen in Dublin den bisherigen Erfolg der modernen Reformbestrebungen deutlich erkennen. „Dies gilt aber nur von den englischen Ausstellern, nicht von den österreichischen, die allein zur Konkurrenz auftraten. Belgien hatte nur Fensterglas geschickt".

Die österreichischen Fabriken befinden sich, was die künstlerische Seite der Glasarbeit betrifft, noch ganz auf dem veralteten Standpunkt. Statt mit feurigen, kräftigen, leuchtenden Farben zu wirken, lassen sie das matte Roth, Hellgrün, Hellblau durchweg vorherrschen; damit entsagen sie der eigentlichen Stärke ihres Materials; sie schwächen sie ab mit der Schwächung der Farben. Auch in der Formgebung und Ornamentik herrscht hier noch der alte Geschmack; verzopfte, plumpe, schwere Formen gehen wirr durcheinander, und namentlich wird auf die Nachahmung des Porzellans und seiner Blumenmalerei ein großes Gewicht gelegt, obwohl gerade hiedurch die eigenthümlichen brillanten Eigenschaften des Glases ertödtet werden und man trotz aller Kunst das Vorbild doch nicht erreichen kann. Zur Wiederbelebung eines besseren Geschmackes weist Falke, was die Formen betrifft, auf die Muster der Griechen und der Renaissance, was den farbigen Effekt anbelangt, auf die musivischen Kirchenfenster der romanischen Periode hin. „Diese wundervollen, ebenso tiefen wie harmonischen Farbeneffekte würden auch bei dem Ziergeräth aus buntem Glase ihre Wirkung nicht verfehlen".

Im Gegensatze zu der böhmischen Fabrikation sucht die englische Glasindustrie ihre Stärke im Krystallglas, nicht im farbigen; und hier bot die Ausstellung in der That einige bewunderungswürdige Leistungen dar. In der Form werden die griechischen Muster, nicht nachgebildet, sondern durch Umbildung für das moderne Bedürfniß neu gewonnen, wahrhaft wiederbelebt. Nichts von jener sklavischen, äußerlichen Nachäfferei der antiken Vasengemälde, nichts von der Uebertragung ihrer nur für den Thon berechneten, undurchsichtigen schwarzen und rothen Farbentöne; das Wesen der Form allein ist es, auf dessen richtiger Erkenntniß die freie Nachbildung fortbaut, und so Gestaltungen schafft, welche uns ebenso klassisch wie natürlich und originell anmuthen. Für

Trinkgefäße, besonders Weingläser, wo der antike Formenvorrath nicht genügt, sind auch wohl der mittelalterliche Pokal und sogenannte Römer als Muster angewendet. Eine mit besonderer Virtuosität geübte Ornamentationsweise der englischen Krystallglasfabrikanten ist die prismatische oder diamantirte Schleifung der Oberfläche. Die facettirten Stöpsel und sonstigen prismatisch geschliffenen Theile strahlen ein Brillantfeuer aus wie große Diamanten. Nicht minder schön und angemessen ist das häufig angewendete eingeschliffene oder geätzte farblose Ornament, vorzüglich in den zierlichen Mustern des Griechenthums und der Renaissance. Gerade in der Farblosigkeit dieser mit höchster Sorgfalt eingravirten reizenden Ornamentik liegt der Zauber ihrer Wirkung. Auch freiere, bisweilen geradezu naturalistische Pflanzenverzierungen üben in dieser überaus zarten und genauen Ausführung einen großen Reiz. Als den ausgezeichnetsten Vertreter dieser verschiedenen Glasarbeiten hebt der Bericht J. Green in London rühmend hervor. Einen Irrthum nennt Falke dagegen die Verbindung facettirt geschliffener farbiger Gläser mit krystallhellen farblosen, wie sie von einigen englischen Fabrikanten bei kleinen Leuchtern u. dgl. angewendet wird. Die facettirten Gläser verlieren dadurch ihre prismatische Wirkung und schwächen zugleich die Wirkung der anderen.

In der Thonfabrikation offenbart sich die Reformbewegung durch eine große Mannigfaltigkeit verschiedenartiger Neuerungen, wie sie durch die Bildsamkeit dieses beweglichen Stoffes gleichsam geboten erscheinen. Die alten Staatsanstalten mit ihrem sicheren Absatzgebiet und ihren erprobten Verfahrungsweisen spielen in diesem Neuerungsprozeß natürlich die Rolle der Konservativen. So vor allen die zu Dublin höchst glänzend vertretene kaiserlich französische Manufaktur in Sèvres. Dagegen machen sich in der Privatindustrie höchst achtungswerthe Reformbestrebungen geltend, namentlich solche, welche durch Anschluß an das klassische Alterthum und die Renaissance dem herabgekommenen Geschmack auf die Beine zu helfen suchen. Wir nennen die Wiederaufnahme der Fayencen des 16. Jahrhunderts, namentlich durch Minton, Copeland u. A., des Erstgenannten berühmte Fliesenfabrikation für Fußböden, Wände, Lambris, Kaminbekleidungen u. s. w., die Nachahmungen des grauen Limosiner Emails des 16. Jahrhunderts und im Allgemeinen das besonders in der englischen Porzellanfabrikation durchschlagende Bestreben, an die Stelle des Zopfs und des Chinesenthums die zarte schöne Renaissance- oder griechische Ornamentik zu setzen. Hierin zeichnet sich besonders die Manufaktur von W. P. und G. Philipps rühmlichst aus. In Nachbildungen jeglicher Art alten Porzellan's glänzte auch der bekannte österreichische Fabrikant Fischer von Herend. In Figuren und architektonischen Ornamenten aus Thon dagegen wurden alle übrigen Aussteller von Andrea Boni aus Mailand übertroffen.

Zum Schluß wendet sich der Bericht den beiden Special-Ausstellungen, dem sogenannten Mediaeval Court und der Ausstellung von Industrie-Artikeln Indiens zu. In jenem hebt er, außer den oben schon erwähnten, mit Glück nachgebildeten Teppichmustern, besonders die Werke altirischer Goldschmiedekunst und die gothischen Metallwaaren von Hart und Sohn in London hervor. Den letzteren gegenüber bezweifelt Falke jedoch, daß ihr Bestreben, die gothischen Kunstformen wieder in's praktische Leben einzuführen, außer der Kirche von Erfolg gekrönt sein werde. Dagegen verdienen die mittelalterlichen Niello- und Emailornamente, besonders romanischen Styles, welche Skidmore in Coventry an Beschlägen, Glocken, Schlössern u. dgl. in Wiederaufnahme gebracht hat, sowohl wegen ihres reizenden und originellen Eindrucks als auch wegen ihrer Wohlfeilheit entschiedene Billigung. — Daß Indien die modern-europäische Kunstindustrie auf der ganzen Linie aus dem Felde schlägt, ist eine durch alle bisherigen Ausstellungen erwiesene Thatsache. Falke bestätigt dieselbe auch für Dublin. Besonders waren es hier die mannigfachen Arbeiten in edlen Metallen und die Erzeugnisse der Weberei, welche durch ihr technisches Geschick, ihr Verständniß der ornamentalen Grundprincipien, vor Allem aber durch ihren wahrhaft klassischen Farbensinn die sämmtlichen europäischen Arbeiten in Schatten stellten!

Die Komposition der Niobegruppe.

Sendschreiben von Bruno Meyer an C. v. Lützow.

Hochzuverehrender Herr!

Sie werden mir gestatten, auf die in Nr. 30 der „Recensionen" enthaltene Entgegnung des Herrn Prof. K. B. Stark gegen einen von mir gebrachten Aufsatz Einiges zu erwidern. Ich werde mich bemühen, ohne den bezeichnenden Ausdruck zu scheuen, rein objektiv und frei von Persönlichkeiten zu bleiben. Zunächst mag hier die Bemerkung Platz finden, daß ich keine „Recension" von Herrn Stark's Buch gegeben habe, sondern

einen Essay über eine von ihm zuletzt und am ausführlichsten behandelte Streitfrage. Hienach folge ich gleich den acht Anklagepunkten.

I. Wer die Recension von E. Curtius (Gött. Gel. Anz. 1864, Nr. 1) mit unbefangenerem Auge gelesen hat, als Herr Stark, wird kaum so viel Günstiges aus ihr herausgelesen haben, als dieser. — Wenn Hr. Stark die Frage nach der Gruppirung der Florentiner Statuen, bei deren Lösung er selbst doch so unglücklich gewesen, verächtlich als „an der großen Heerstraße unserer gewöhnlichen (?!) Kunstgeschichte" liegend bezeichnet, und dadurch meine Arbeit zu verkleinern sucht, so ist dies eine jedenfalls neue Verpflanzung des „nicht weit her" auf das Gebiet wissenschaftlicher Untersuchungen. Natürlich sagt sich dabei jeder Verständige, daß die Bearbeitung einer weitab liegenden Materie höchstens etwas mehr Selbstverläugnung, keinenfalls aber mehr Fleiß und Scharfsinn erfordert; und immerhin ist es noch eine dankbare Arbeit, so lange Geröll und Schutt auf den „großen Heerstraßen" liegt, diese aus dem Wege zu räumen.

II. In Betreff der liegenden Tochter hat die „sehr umfassende Denkmälervergleichung" an der entscheidenden Stelle, S. 309, zwei ganz oder halb liegende auf den Sarkophagen C und D, S. 187, übersehen. Bei der gerade für die Töchter so überaus lückenhaften Ueberlieferung ist aber überdies der Beweis aus dem Nichtvorhandensein, den Herr Stark — trotz oder wegen seiner Schwäche? — mit sichtbarer Vorliebe anwendet, gewiß löcherig.

III. „Das ist denn doch eine Vermengung aller sorgfältig zu scheidenden Fragen und ein aller gesunden historischen Kritik in's Gesicht schlagendes herumtastendes Vermuthen!" heißt es auf S. 235 b. — und einen solchen Menschen würdigt man überhaupt einer Widerlegung?! Doch habe ich mich vergebens nach den „vermengten Fragen" umgethan. Ich habe einmal etwa 3—5 Olympiaden auseinander liegende Zeitpunkte, die Zeit der Niobegruppe nach meiner Ansicht und die des Skopas, „ungefähr dieselbe Zeit" genannt, ein andermal dem gegenüber kühn die widersprechende Behauptung gewagt, daß die 5 Olympiaden frühere Zeit eben nicht so spät ist, als die 5 Olympiaden spätere. Die Gründe für meine Ansetzung der Zeit der Niobegruppe können hier nicht einmal andeutungsweise gegeben werden; auch würde man ihnen vielleicht doch seine Zustimmung versagen; aber der Vorwurf der Unkritik ist so lange voreilig, als man noch nicht Gelegenheit gehabt hat, das Neue gegen das Alte abzuwägen. — Der „Identitätsglaube" des Hrn. Stark, d. h. die Ansicht, daß die Florentiner Statuen auf die bei Plinius angeführte Niobegruppe zurückzuführen sind, ist „Niobe," S. 313 oben (vgl. S. 132 unten) auf's unumwundenste bekannt: Hr. Stark kennt also sein eigenes Buch nicht. — Auch etwas Anderes hat er schon vergessen. Mit einem hübschen, zu meiner großen Genugthuung aus meinem Aufsatze, S. 696, entlehnten Motiv wird S. 235 b. die Möglichkeit zugegeben, daß meine „in rein idealer Luft schwebende" und trotz des Vorhandenseins von beinahe einem Dutzend Statuen, die doch auf dieselbe zurückgeführt werden müßten, „den Boden des historischen (er meint nämlich literarischen!) Zeugnisses nicht berührende" Gruppe als Giebel zu denken sei. S. 323—26 aber hat Hr. Stark gegen die Möglichkeit der Niobiden als Giebelgruppe überhaupt innere Gründe „von der geistigen, idealen Seite der Darstellung her" beigebracht, — das einzige wesentlich Neue und ihm Eigenthümliche, — die natürlich, wenn überhaupt stichhaltig, auch gegen die hier eingeräumte Möglichkeit streiten würden. — Weiß Hr. Stark überhaupt, was man an den Statuen erkennen kann und muß, um auf ihre Komposition zu schließen? Ich biete ihm und jedem Trotz, mir in irgend einer bisher getroffenen Auswahl von Niobidenstatuen ein einziges Moment nachzuweisen, das, die Anerkennung des dramatischen Charakters der Komposition vorausgesetzt, zur Erkenntniß der ursprünglichen Anordnung wesentlicher wäre, als die drei von mir so zusammengefaßten: „Eine ziemlich bedeutende Anzahl (Mutter, Pädagoge und 14 Kinder) — verschieden großer Statuen — von kolossalem Maaßstabe muß in dem Schema Platz finden". An diese bestimmenden Momente müssen die möglichen Formen der plastischen Gruppirung herangebracht werden, von denen aus meine Dissertation die Sache auffaßte, über deren Gebrauch aber nur die Aesthetik, gestützt natürlich auf Vergleichung aller verwandten plastischen Werke, urtheilen kann. Der mitleidige Blick also auf das „bloße Aesthetisiren", S. 242 a, beweist nur, daß Hr. Stark von dem Wesen der vorliegenden Aufgabe und den Mitteln zu ihrer Lösung sich keine richtige Vorstellung gemacht hat.

IV. Hr. Stark wundert sich noch, wie in seinem Werke, S. 317 ff., darüber, daß wenn die Niobiden als Giebelgruppe so fleißig kopirt wurden, kein anderer Giebel Griechenlands eine ähnliche Fülle von Nachbildungen erfahren hat. Daraus soll durch die beliebte

Beweisführung aus dem Nichtvorhandensein gefolgert werden: es ist Giebelgruppen gleichsam wesentlich, nicht kopirt zu werden, die häufig kopirten Niobiden waren also keine Giebelgruppe!! Aber wie an manchen anderen Stellen hat Hr. Stark auch hier die einfache Aufhebung seiner Einwürfe als Motiv für sich in Anspruch genommen. Er fragt nämlich S. 318: „Ist nicht schon die geringe Zugänglichkeit zu den Werken, die Entfernung des Beschauers ein großes Hinderniß gegen so häufige Vervielfältigungen?" Natürlich, und insbesondere auf dem Boden Griechenlands! Denn bekanntlich entfaltete sich die kopirende Kunstthätigkeit fast ausschließlich in Italien, und auch hier wurden Giebelgruppen wohl nicht leicht kopirt, sehr wohl aber die dorthin versetzten und nach Hrn. Stark's eigener Vermuthung auf den Boden gestellten Niobiden. — Die größere Selbständigkeit der einzelnen Niobidenstatuen vor den Elgin'schen Skulpturen etwa kann nur das verstockteste Vorurtheil behaupten, jedem natürlichen, geschweige denn jedem künstlerisch gebildeten Gefühle drängt sich das Gegentheil mit Macht auf; das haben auch alle Einsichtigen anerkannt. — Es verschlägt aber gar nichts, ob ein bestimmtes Beispiel von der Herabnahme einer Giebelgruppe und der Veränderung ihres Aufstellungsschema's bezeugt ist, da die Möglichkeit unzweifelhaft bleibt; und Hr. Stark selbst hat dieselbe sowohl überhaupt, als für die Niobegruppe insbesondere „Niobe," S. 132 zugegeben. Und doch, wenn ich nun sage, die Aufstellung in Rom beweise nichts für oder gegen die ursprüngliche, so wird das als „ein Postulat gegenüber historischen Thatsachen" verschrieen. Mit Verlaub, das ist kein Postulat, sondern höchstens ein Axiom, ein Grundsatz für diese Art von historischer Forschung, vielmehr aber ein sehr wohl begründeter, ein Lehrsatz, der durchaus nichts Verfängliches oder Uebereiltes hat. Jetzt freilich, da sich der früher für unschädlich gehaltene Satz in eine Waffe gegen die eigene Hypothese verwandelt, „können wir doch zunächst nun einmal nicht los von den römischen Bearbeitungen des griechischen Originals," S. 241 b. Den Sinn dieses dunklen Wahrspruches eröffnet der Widersinn, der auf der folgenden Seite steht: „Die Florentiner Statuen sind nur zunächst auf römischem Boden, dem sie entstammen, in ihrer Gruppirung zu rekonstruiren; das ist die erste und sicherste Frage". Wie schade, daß Hr. Stark dieses Ziel seiner Untersuchungen nicht gleich deutlich ausgesprochen hat! Kein einziger Archäologe würde sonst den betreffenden Theil seines Buches auch nur durchblättert, geschweige denn einer Wiederlegung gewürdigt haben. Die Aufstellung in Rom, an sich ganz interessant, ist für die vorliegende Frage absolut gleichgültig. Um die Erkenntniß der Absicht des Künstlers handelt es sich hier einzig und allein, und diese ist nur dargelegt in der ursprünglichen Anordnung der Gruppe.

V. Eine diplomatisch treue Wiederherstellung der Niobegruppe ist natürlich unmöglich; die vorhandenen Motive aber hat Friedrich Tieck frei reproducirend mit Wahrung alles Wesentlichen zu einem Ganzen vereinigt, in seinem Entwurf für das Giebelfeld des Berliner Schauspielhauses. — Wenn Hr. Stark sich der Gesetze des disjunktiven Schlusses erinnert hätte, würde er meine Taktik gegen ihn nicht unbegreiflich gefunden haben. Ist meine Widerlegung seiner Ansicht, wie ich glaube, schlagend, so ist die Unzulässigkeit aller möglichen Schemata mit Ausnahme des Giebels erwiesen, dieser bleibt also als die wirkliche unter allen möglichen Formen übrig. Es muß sich ausweisen, ob noch eine Gruppirungsart vergessen, oder aber die scheinbaren Gründe gegen die Giebelaufstellung eben nur scheinbar sind, was ich auf gute Gründe gestützt behaupte. — Ich komme nun zu einem der traurigsten Punkte. „Da hätte Hr. Meyer lernen können", „schon bei Campana" ist es zu sehen, daß ich etwas Unsinniges behauptet habe. Diese sublime Manier meines Herrn Gegners! Ich behaupte, dramatische Gruppen können gar nicht, gesellschaftliche nur so zwischen Säulen stehen, daß alle Statuen gleich groß sind. Dagegen kann selbstredend nur ein Fall angeführt werden, wo eine dramatische Gruppe wirklich zwischen Säulen steht, oder eine in Interkolumnien vertheilte gesellschaftliche aus ungleich großen Gliedern besteht. Daß so etwas bei Campana zu finden ist, glauben natürlich alle, die den obigen Passus lesen, meinem Herrn Gegner, ohne nachzuschlagen. Ich habe es nachgeschlagen, und, verehrter Herr, ich schäme mich fast, das Gefundene vor der wissenschaftlichen Welt zu berichten. Terrakotten mit Façaden von Palästren; in den Interkolumnien Statuen, Hermen, Gefäße in regelmäßiger Abwechselung; alle Raumfüllungen auf die künstlichste Weise gleich groß gemacht; die durch in Praxi unmögliche Säulen gebildeten Zwischenräume nach Höhe und Breite ganz von ihnen eingenommen; von Gruppen keine Spur; mein Gesetz also noch in weiterem Kreise gültig bewährt. Aber das ist noch nichts, das Unglaubliche ist noch zurück, eine dramatische Gruppe, eine Scene aus einer Komödie, ist auf Taf. 98. — aber sie steht gar nicht zwischen Säulen, nur die

Wand des Hintergrundes ist mit Säulen verziert! — Man beleidigt das Publikum, für das man schreibt, wenn man es wagt, auf diese Weise Citate zu schmieden. Soll ich mir daran ein Beispiel für die Verbesserung meiner historischen Kritik nehmen? — S. 16 meiner Dissertation erkläre ich, daß die Danaiden vor der Brautnacht zu denken sind; S. 14 mache ich gegen die Auffassung derselben als einer dramatischen Gruppe geltend, daß nur ein Moment der Danaidenfabel zu einer solchen geeignet sei, der aber sich hier sicher nicht dargestellt finde, — und das soll sich widersprechen!

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Holbein-Album. Zehn photographische Tafeln nebst Titelbild, Text von Dr. Alfred Woltmann. Berlin, Gustav Schauer's photographisches Kunst- und Verlags-Institut. 1865. 4.

Sz. Wir begrüßen diese neue Publikation der thätigen Verlagshandlung mit um so größerer Freude, als wir uns der Schwierigkeiten, welche gerade mit der Herausgabe dieses Albums, sowohl was dessen photographische Ausstattung als was den Text betrifft, verbunden waren, sehr wohl bewußt sind. Während die Verlagshandlung bei Zusammenstellung der früheren Maler-Albums unter den bereits herausgegebenen Photographien leicht auszuwählen hatte, standen ihr für ein Holbein Album nur zwei Photographien nach den berühmten Dresdener Gemälden zu Gebote, da ja bekanntlich von keinem anderen bedeutendem Meister so wenig in würdiger Weise vervielfältigt ist. Es galt daher, nach genommener Rundschau unter den vorhandenen und zugänglichen Originalgemälden und Zeichnungen dieses Künstlers, die Hervorhebung jener Werke, welche von dem Umfange seiner Thätigkeit innerhalb der gesteckten Grenzen einen Begriff geben konnten und gleichzeitig zur Reproduktion geeignet erschienen, und die sofortige Neuherstellung einer ganzen Reihe von photographischen Abbildungen. Liegt ferner für jene Meister, deren Leben und Werke in den früheren Publikationen der Verlagshandlung besprochen sind, ein großes kunstgeschichtliches Material vor, welches bereits in mehreren biographischen Werken und zum Theil vorzüglich verwerthet ist, so läßt sich dies von Holbein keineswegs in gleicher Weise sagen. Außer dem veralteten und mit geringer Kritik abgefaßten Werke von Hegner aus dem Jahr 1827 finden sich nur einige eingehende Betrachtungen über Holbein's Werke in den größeren kunstgeschichtlichen Abhandlungen von G. F. Waagen. Es mußte daher bei der Abfassung des vorliegenden Textes mit besonderer Vorsicht und Kritik an die Arbeit gegangen werden, wenn es auch in dem gegebenen Falle mehr auf warme Schilderung und auf die Ermöglichung des allgemeineren Verständnisses dieses so wenig bekannten Meisters als auf strenge wissenschaftliche Untersuchung abgesehen sein konnte. In der That hätte sich die Verlagshandlung in diesem Falle an keinen Besseren wenden können, als an Hrn. Alfred Woltmann, der sich dem Studium von Holbein's Leben und Wirken vorzugsweise gewidmet hat. Derselbe ist denn auch den ihm gestellten Anforderungen nach jeder Seite hin gerecht geworden.

Die ausgewählten Abbildungen führen uns die Thätigkeit Holbein's in allen möglichen Zweigen seiner Kunst, in den verschiedensten Perioden, und nicht bloß als Bildnißmaler, sondern auch in seinen großen Kompositionen, wie hinsichtlich seines Einflußes auf das Kunsthandwerk am Faden der geschichtlichen Ereignisse vor und erhalten dadurch noch einen besonderen Werth, daß sie mit einigen wenigen Ausnahmen nach den Originalen reproducirt sind und mehrere derselben dem größeren Publikum bisher gänzlich unbekannt waren. Das Titelblatt bietet uns Holbein's Selbstporträt im Jünglingsalter nach der meisterhaften Originalzeichnung im Baseler Museum; dann sehen wir auf den Tafeln I und II vier Porträtzeichnungen in Silberstift nach den Originalen im Augsburger Skizzenbuche, dessen größerer Theil auf dem Kupferstichkabinete des Berliner Museums verwahrt wird, von dem Künstler in seinem 14. Lebensjahre 1509 begonnen; und zwar die Bildnisse seines Oheims Sigmund Holbein; des Jakob Fugger aus Augsburg, des Rothschild des 16. Jahrhunderts: des trefflichen Schreibers vom St. Ulrichskloster in Augsburg, Lienhard Wagner, und des Kunz v. d. Rosen, des lustigen Rathes und treuen Gefährten des Kaisers Max. Tafel III stellt uns den von dem St. Katharinenkloster in Augsburg gestifteten Flügelaltar des heil. Sebastian, ein kirchliches Werk von großartigster Schönheit vor, welches kurz „vor dem Scheiden aus seiner Vaterstadt der 21jährige Jüngling gleichsam als sein Meisterstück zurückließ“. Die Photographien wurden nach den in der Münchener Pinakothek befindlichen Originalgemälden aufgenommen und dann vom Maler Breitbach aus Berlin an Ort und Stelle retouchirt. Während aber in München das Mittelbild und die einzelnen Flügel getrennt hängen, sehen wir in unserem Album den Flügelaltar in seinem ursprünglichen Bestande. — Tafel IV giebt uns eine Vorstellung von dem schönsten und herrlichstem Gemälde religiösen Inhaltes aus der früheren Zeit von Holbein's Aufenthalt in Basel, welches sich, weit aus der Heimat verschlagen, zu Lissabon im Besitze der königl. Familie befindet: „Der Brunnen des Lebens“ genannt. Es ist zu dieser Darstellung die einzige Photographie des Bildes, welche sich in einer deutschen Sammlung findet, die des herzogl. Kupferstichkabinetes in Gotha, trotz einiger dunkler Stellen, treu kopirt worden, da es zu gefährlich erschienen wäre, ein solches Werk durch irgend eine moderne Hand berühren zu lassen. Auf einem Throne, hinter dem Josef und St. Anna stehen, sitzt die heil. Jungfrau, auf ihrem Arm das Kind haltend, welches sich gegen die heil. Katharina herabbeugt. Vorn ein Wasserbecken, „der Brunnen des Lebens“, verschiedene weibliche Heilige rings umher, Schaaren von Anderen nahen mehr in der Ferne. „Holbein's Art zu individualisiren läßt sich bei diesen Frauengestalten deutlich erkennen“, auch sehen wir „in der wunderbar abgewogenen Komposition, wie in dem Prachtbaue des Hintergrundes und der südlichen Landschaft italienische Einflüsse wie in wenig anderen Gemälden dieses Meisters“. — Aus der Reihe der

im Baseler Museum befindlichen 10 Passionsdarstellungen — Zeichnungen für Glasgemälde — welche nach Woltmann's Urtheil der berühmten Holbein'schen Passionstafel in demselben Museum an künstlerischem Werthe entschieden überlegen sind, bringt uns Tafel V eine Photographie nach der ergreifenden Darstellung „Christus am Kreuz". — Jene Periode des Meisters, welche bald nach dem Bilde des todten Christus im Baseler Museum (1521) fällt, in der sich seine deutsch realistische Natur gegen jeden Uebergriff des italienischen Einflusses wahrt, sich aber dessen Resultate zu eigen macht," eben wir trefflich repräsentirt in der auf Tafel VI aufgenommenen Photographie nach der in demselben Museum bewahrten, leicht in Sepia getuschten Originalzeichnung zu den Malereien der Orgelflügel des Baseler Münsters. — Unter Tafel VII und VIII sind die bereits edirten Photographien der bekannten Stiche nach den berühmten Gemälden in der Dresdener Galerie: der Madonna des Bürgermeisters Meier, in die Zeit kurz vor der ersten Fahrt nach England fallend, und des Bildnisses des englischen Goldschmieds Morrit eingereiht. — Aus der Reihe der Holzschnitte, deren Haupterscheinungen, wenn auch schon vor 1525 gezeichnet, doch erst 1538 herauskamen, und in welchem sich Holbein dadurch, „daß er von den Bewegungen seiner Zeit unmittelbar Zeugniß ablegt, als großer Geschichtsmaler manifestirt," bringt uns Tafel IX Abbildungen aus dem Todtentanze, „unter allen Zeugnissen der Zeit das echteste und zugleich das tiefsinnigste, was Holbein überhaupt hervorgebracht." Die mitgetheilten vier kleinen Blätter sind „deswegen von besonderem Werthe, weil sie nach den herrlichen Proben im Kupferstichkabinete des Berliner Museums photographirt sind, welche an Klarheit, Kraft und Schönheit selbst die hochgeschätzte erste Ausgabe weit übertreffen." — Die Idee vom Triumphe des Todes ist auch in einer schönen Zeichnung, „deren bestes Exemplar sich im Beuth-Schinkel-Museum der Berliner Bauakademie befindet, auf höchst geistvolle und bezeichnende Weise verwandt," um die Scheide eines Dolches zu zieren. Eine photographische Nachbildung hievon, nach Otto's meisterhaftem Stiche, ist in der X. und letzten Tafel den Proben aus der Holzschnittfolge angereiht, „weil sie die Vorstellung, wenn auch im Auszuge, doch als ein Ganzes gibt und zugleich, für die Ausführung im Niello bestimmt, ein Beispiel dessen gewährt, was Holbein für die Kunstgewerbe erfand.

In dem erläuternden Texte ist es dem Verfasser in bisher unerreichtem Grade gelungen, uns von des Künstlers Leben und allmählicher Entwickelung, sowie von der Bedeutung und dem Verhältnisse seiner einzelnen Werke zu einander und zu ihrer Zeit, eine lebendige Vorstellung zu geben.

Von den trefflichen Schilderungen Augsburgs und Nürnbergs und anderen allgemeinen Abschnitten des Textes absehend, begnügen wir uns hier, auf mehrere Punkte der Schrift in Kurzem hinzuweisen, welche Ergebnisse von des Verfassers eigenen Forschungen sind; so S. 4, es sei nur sehr haltlosen Vermuthungen zuzuschreiben, daß ein „Großvater Hans Holbein" Maler gewesen sei, da aus den Steuerbüchern der Stadt Augsburg vielmehr hervorgehe, daß derselbe Michael geheißen und das Ledererhandwerk betrieben habe; S. 5, Holbein habe den Renaissancegeschmack im Ornamente und den einfachen, größeren Styl in der Komposition von seinem mütterlichen Oheim Hans Burgkmair aufgenommen; S. 11, Holbein habe in mehreren seiner Werke das Porträt seines Vaters angebracht; S. 13, sein Vater sei sicherlich nicht nach Basel gekommen, sondern wahrscheinlich 1524 in Augsburg gestorben; S. 14, Holbein's Gattin habe Elisabeth Meister geheißen.

Einige Werke des Künstlers, welche bisher gar nicht beachtet oder wenigstens nicht gehörig gewürdigt wurden, hat Woltmann zuerst eingehender behandelt; so das Augsburger Skizzenbuch (S. 5—8); die bereits in unserem Blatte besprochenen Jugendwerke (die Madonna des Pfarrers Hug-Schmitter in Ragatz und das Votivgemälde zum Andenken des Bürgermeisters Schwartz in Augsburg (S. 10, 11), die Darstellung der Verkündigung auf den äußeren Flügeln des Sebastianaltars (S. 12), die Malereien auf den Orgelflügeln des Baseler Münsters (S. 22) und die Wandmalereien am Hause des Schultheißen Jakob v. Hertenstein in Lucern, am Hause „zum Tanz" und im Groß Rathsaale zu Basel (S. 22 bis 26).

Besonders eingehend sind auch die Fragen über den Einfluß der italienischen und niederländischen Malerei auf Holbein's Entwicklung behandelt, in welcher Beziehung wir uns auf die interessante Darlegung, wie sich die verschiedene Einwirkung der lombardischen Schule im „Abendmahl," im „todten Christus" und in den Malereien an den schon mehrmals erwähnten Orgelflügeln des Baseler Münsters, sowie in den Zeichnungen hiezu nachweisen lassen (S. 20—22), sowie auf die nähere Würdigung des Gemäldes „Lais Corinthiaca" im Baseler Museum (S. 29) hinzuweisen erlauben.

In der Art und Weise, in welcher die eigenthümliche Haltung des Christusknaben in dem Dresdener Bilde erklärt wird (S. 27), scheint uns der Verfasser das Wesen des Künstlers richtig erkannt zu haben. Schließlich hat derselbe in ausführlicher Darstellung Holbein's und Dürer's Beziehungen zur Reformation erörtert und in Betreff des Ersteren in dieser Richtung auf seine „satirische Passion" (die nur in Hollar's Kupferstichen erhalten ist), besonders aufmerksam gemacht (S. 38). „Während wir in Dürer einen Helden wie Luther sehen, dem großen Reformator ebenbürtig an Wärme des Herzens und energischer Glaubenszuversicht," erscheint dem Verfasser Holbein bei seiner glänzenden Schlagfertigkeit, seiner schneidenden Ironie und vernichtenden Schärfe einem Hutten vergleichbar, indem er mit derselben Kühnheit und demselben Feuer mit den Mitteln seiner Kunst streite, wie dieser mit dem Schwerte des Wortes. — Woltmann ist übrigens unausgesetzt mit dem Studium Holbein's beschäftigt und haben wir schon in nächster Zeit die Herausgabe des I. Bandes seines größeren Werkes über diesen Künstler zu erwarten.

Die Herstellung der Photographien läßt an Reinheit und Präzision wenig zu wünschen übrig. Die Verlagshandlung hat keine Kosten gescheut, um dem Publikum wirklich künstlerisch Werthvolles in der bestmöglichen Form zu bieten.

Kleine Chronik.

Arthur v. Ramberg in Weimar hat einen Ruf als Professor an die Münchener Kunstakademie erhalten und angenommen. Wie wir hören, gedenkt die dortige Akademie noch durch einige andere jüngere Kräfte ihren Lehrkörper zu verstärken. Dies zur Nachachtung!

Eine Statue des Königs von Preußen. Der Bildhauer Siemering in Berlin hat im Auftrage des Bankiers Mendelsohn dortselbst eine überlebensgroße Marmorstatue des Königs Wilhelm ausgeführt, welche dem Wunsche des Gebers gemäß in einer Nische des Vestibüls der neuen Berliner Börse aufgestellt werden soll.

Thiers ist, wie französische Blätter melden, mit der Abfassung einer „Geschichte der Kunst" beschäftigt.

Lokales.

Das akademische Gypsmuseum im St. Annagebäude, die erste derartige öffentliche Sammlung Wien's, ist vorgestern der Benützung der Künstler und des Publikums übergeben worden. Die Sammlung wird fortan für die Künstler und Kunstzöglinge jeden Montag, Dienstag und Freitag von 10 bis 2 Uhr Vormittags und jeden Montag und Freitag von 5 bis 7 Uhr Abends, dann für die Hörer der Universität, welche zu den Vorlesungen des Dr. C. v. Lützow inskribirt sind, jeden Mittwoch von 5 bis 7 Uhr Abends und für das Publikum jeden Mittwoch und Donnerstag in den Tagesstunden von 10 bis 2 Uhr geöffnet sein. Der Eintritt ist am Tage wie in den Abendstunden unentgeltlich.

Votivkirche. In den letzten Gemeinderathssitzungen spielte wieder der Ausbau der Votivkirche eine hervorragende Rolle. Das Staatsministerium machte der Gemeinde den Vorschlag, die von ihr gewünschten Plätze für öffentliche Gärten, Schulen und Markthallen auf den Stadterweiterungsgründen unter der Voraussetzung zu sehr billigen Preisen überlassen zu wollen, wenn die Gemeinde sich verpflichte, zum Ausbau der Votivkirche außer den jährlichen Beiträgen noch 150,000 fl., auf 5 Jahresraten vertheilt, beizutragen. Durch eine kleine Majorität wurde der Beschluß erzielt, auf diese Vorschläge nicht einzugehen. Die Konsequenzen dieses Beschlusses erschienen jedoch der Mittelpartei des Gemeinderathes so nachtheilig für die Interessen der Gemeinde, daß sie in einer der folgenden Sitzungen es dahin brachte, daß derselbe umgestoßen und der Betrag von 150,000 fl. zum Ausbau der Thürme der Votivkirche bewilligt wurde. Als eines der kräftigsten Motive wurde angeführt, daß es der Würde der Gemeinde nicht entspreche, den Ausbau eines Denkmales durch die verweigerte Beitragsleistung zu verzögern, welches durch die Idee, welche es in's Leben gerufen, ein Zeugniß patriotischer Gesinnung sei und durch seine hohe künstlerische Bedeutung eine Zierde der Stadt zu werden verspreche. Wir können diese Motive nur wärmstens billigen. Durch eine engherzige und einseitige Auffassung, wie sie ein allerdings kleiner Theil unserer Gemeindevertretung theilt, hat noch keine Gemeinde Großes und Preiswürdiges geschaffen.

F. H. **Die Waldmüller-Ausstellung** im österreichischen Kunstverein wurde am 15. d. M. durch einige neu angemeldete Bilder ergänzt. Unter diesen befindet sich die große beinahe verschollene „Kreuzabnahme", unseres Wissens das einzige Waldmüller'sche Werk dieser Art, dann die „Johannis-Andacht", so weit wir uns erinnern, das beste und schönste Bild des verstorbenen Meisters. Natürlich und klar in der Anordnung, voll Innigkeit und Ausdruck in den Bewegungen und Mienen, voll Leben und Kraft, einheitlich im Ton, warm und farbig in den Schatten, präzis und gewissenhaft in der Zeichnung, das Nebenwerk bescheiden unterordnend, ohne dasselbe zu verflüchtigen, vereinigt dieses Bild alle Vorzüge Waldmüller's, die in anderen Werken nicht mehr zugleich, sondern nur vereinzelt anzutreffen sind. Die Ausstellung dieses Bildes nimmt dem Attentat etwas von seiner Schärfe, das man durch das Ausstellen der vielen Sünden aus Waldmüller's letzter Zeit gegen das Andenken des Meisters verübt hat. Ein Bild aus Königsberg wird noch erwartet.

Pariser Weltausstellung. Das Filial-Kunstkomité für die Vorarbeiten zur bevorstehenden internationalen Ausstellung in Paris hat sich konstituirt und bereits in mehreren Sitzungen die Mittel zur Gewinnung der bedeutendsten seit dem Jahre 1855 in Oesterreich produzirten Kunstgegenstände für die Ausstellung in Berathung gezogen. Das Komité hat beschlossen, nebst der vom k. k. Centralkomité „an die Landwirthe, Industriellen und Künstler" erlassenen Einladung noch einen speziellen Aufruf an die Künstler zu richten. — Dieser Aufruf, sowie ein Auszug der allgemeinen und der speziell die Kunst betreffenden Bestimmungen der französischen Ausstellungs-Kommission und ein Formular für die Anmeldung von Kunstgegenständen für die Pariser Ausstellung sind in Druck gelegt und in einer dem jeweiligen Mitgliederstande entsprechenden Zahl von Exemplaren an die k. k. Akademie der bildenden Künste, an die Genossenschaft der bildenden Künstler in Wien und an den Ingenieur- und Architektenverein vertheilt worden. Diejenigen Künstler, welche die Ausstellung zu beschicken gesonnen sind und ihre Werke noch nicht angemeldet haben, werden von Seite des Filial-Kunstkomités eingeladen, ihre Anmeldungen in den nächsten Tagen einschicken zu wollen. Die letzteren sollen den Namen und Geburtsort des Künstlers, den Gegenstand des Kunstwerks, den erforderlichen Raum, eventuell den Namen des Eigenthümers oder den Kaufpreis und das Jahr der Vollendung enthalten. Blanquette für die Anmeldung, sowie nähere Nachrichten über die Bestimmungen der französischen Ausstellungs-Kommission sind zu erhalten im Bureau des Filial-Kunstkomité's (Oesterreichisches Museum, Ballhausplatz), wohin auch die Anmeldungen zu adressiren sind.

Berichtigung. In Nr. 49, S. 388, Sp. 2, Z. 3 v. unt. lies: plump statt: gelungen. — S. 389, Sp. 1, Z. 4 v. unt. lies: andere statt: vordere.

Briefkasten der Redaktion: 8. — 15 Dezember "r" in Innsbruck: Erhalten — K. W. und F. H. hier: Benützt. — R. M. in München: Bereits beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 51. — Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. — 23. Dezember 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl. ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl — **Redaktion:** Hoher Markt, 1.— **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die spanische Schule in der Pinakothek zu München.

Eine Gegenkritik.

Von Rudolf Marggraff.

In Nr. 39 dieser Blätter hat Hr. Otto Mündler, gelegentlich einer Besprechung meines Katalogs über die königl. Pinakothek in München, mehrere der dortigen Bilder aus der spanischen Schule einer Kritik unterworfen, die das Urtheil über diese Bilder und deren Meister nach meiner Ueberzeugung ärger zu verwirren droht, als es je vorher war. Eine nähere Beleuchtung derselben bin ich daher ebenso sehr der Kunst wie der berühmten königl. Sammlung schuldig, die ich durch meinen Katalog vor der Oeffentlichkeit zu vertreten berufen war, und ich unterziehe mich dieser, um mit Mündler zu reden, „unliebsamen“ Verpflichtung, indem ich mich dabei lediglich an die Sache, d. h. an den die Bilder betreffenden kritischen Inhalt der Mündler'schen Bemerkungen halte.

Im alten Kataloge waren unter den 41 spanischen Bildern der Pinakothek 7 Murillo's, ebenso viele Velazquez's, 12 Ribera's, 4 Pereda's, je 2 Herrera's, Zurbaran's und Pantoja's, und je ein Alonso Cano, Antolinez de Sarabia, Bl. Bened. Rodriguez, Collantes und Coello als unbeanstandet echte Bilder aufgeführt, wogegen der neue Katalog von den 41 Bildern dieser Gruppe nur 35 etwa als echt gelten und an die Stelle des Antolinez de Sarabia aus der Schule des Murillo den bedeutenderen Meister José Antolinez, Schüler des Francisco Rizi, treten läßt. Stillschweigend stimmt Hr. Mündler meiner Infragestellung der beiden Pereda's, Nr. 382 und 384, bei. Doch unterlagen meinen Zweifeln namentlich mehrere Velazquez. Von den vielen Bildern dieses Meisters blieben nur zwei als echt stehen, während von den fünf anderen in dem neuen Kataloge zwei als „angebliche“ Velazquez, die drei übrigen als Werke der spanischen Schule des 17. Jahrhunderts erscheinen.

Wie hat nun Hr. Mündler zu diesem kritischen Autodafé sich verhalten? — Er stimmte demselben theils bedingt, theils unbedingt in vier Fällen bei und durch Schweigen offenbar unbedingt bei dem stehenden Bettelknaben, Nr. 364, einem Bilde, das nichts von dem saftig verschmolzenen, naturwahren Kolorit und der geistvoll-kräftigen Vortragsweise des Velazquez an sich hat, und mit seiner trockenen Farbe und dem braunrothen Ton in den Schatten der Karnation auf einen schwächeren Meister der späteren Zeit deutet, möglicherweise auf Alonso Miguel de Tobar, einen Schüler und Kopisten Murillo's, der in seinen Arbeiten diesen braunrothen Ton liebte und dessen Thätigkeit an das Ende des 17., hauptsächlich jedoch in den Beginn des 18. Jahrhunderts fällt; und offenbar in diese Zeit gehört denn auch unser Bild.*)

*) In der ersten handschriftlichen Bearbeitung des Katalogs hatte ich mich in obiger Art ausführlich über dieses Bild ausgesprochen; ich nahm jedoch später Umgang davon, nachdem mir vorgeschrieben worden war, den Katalog vorzugsweise für den praktischen Gebrauch einzurichten. A. d. Verf.

Meinen Zweifeln in Bezug auf „Loth und seine Töchter“, Nr. 372 *), stimmt Hr. Mündler gleichfalls stillschweigend bei; nur geht er in seiner Beanstandung des Bildes einen Schritt weiter als ich, indem er bei dem fraglichen Meister an den aus öffentlichen Sammlungen nur wenig bekannten Pisaner Maler Orazio Lomi, gen. Gentileschi, einen Enkelschüler des Cigoli, denkt. „Das Bild sei, behauptet Mündler, dem Gentileschi am meisten ähnlich, aber selbst für diesen noch zu schwach“. Wie geschickt weiß Hr. Mündler, was er mit der einen Hand gibt, mit der andern zu nehmen! Wir werden das Bild noch deutlicher sehen. Zudem erfahren wir nicht einmal, worin jene Aehnlichkeit bestehe; und es hat daher die Nennung eines im Allgemeinen so wenig bekannten Malers gar keinen Werth, wenn nicht den, uns von der außerordentlichen Künstlerkenntniß des Hrn. Mündler eine Vorstellung zu geben. Gentileschi hat gewiß niemals in einem so wirkungslosen, philisterhaft gleichmäßigen Ton gemalt. Doch ist das Bild keineswegs so unbedeutend, wie Mündler es macht. Es bleibt ein räthselhaftes Werk, das keine festen, entscheidenden Merkmale für die kritische Diagnose darbietet und nur schwer in eine der bekannteren Schulen und Richtungen einzureihen sein dürfte. Inzwischen läßt sich nicht leugnen, daß etwas wie von spanischer Atmosphäre über diesen Gestalten, den weiblichen zumal, und ihrer umschleierten Karnation liegt, und immerhin möglich, daß der unbekannte spanische Maler durch Studien in einer der späteren lombardischen Schulen jenen fremdartigen Einfluß in sich aufgenommen hat, welcher seine Herkunft zweifelhaft macht.

Das männliche Bildniß, Nr. 366 a, gibt Hrn. Mündler Gelegenheit, seine Worte geschickt so zu wenden, um das nicht zu sagen, was er sagen will, und das zu sagen, was er nicht sagen will. Mein „angeblich“ bei dem Namen des Meisters **) imponirte ihm. Allein während er bekennt, er habe gegen den ganzen Artikel bei mir nichts einzuwenden, fügt er zu gleicher Zeit hinzu, das Uebel wäre nicht groß gewesen, hätte ich das Bildniß dem Velazquez „schlechtweg und unbedingt“ zugeschrieben. Was ist nun das Richtige und woran sollen wir uns halten? Ich meinerseits habe die Tüchtigkeit des Bildes niemals angezweifelt, und in allen Fällen halte ich es des Velazquez würdiger als Nr. 366, das Hr. Mündler diesem Meister unbedingt beimißt. Allerdings wäre es schwierig zu sagen, von wem das Bild herrühre, wenn es nicht von Velazquez stammt. Aber wo sind die untrüglich sicheren Merkmale oder Beweise hiefür, besonders da sich einiges, dem Velazquez fremde, Manieristische (z. B. die rothe Farbe an den unteren Augenrändern) in dem Bilde findet und auch der Farbenauftrag kein so verschmolzener ist als auf den beglaubigten Bildern des Meisters, die ich kenne.

Auch bei dem noch unvollendeten männlichen Bildniß Nr. 380, ist Hr. Mündler durch meine Bezeichnung als „Werk der spanischen Schule des 17. Jahrhunderts“, die es der Autorschaft des Velazquez, wenn auch nicht unbedingt entzieht, offenbar überrascht und bewogen worden, seiner, der Angabe des älteren Katalogs günstigen, Ansicht Ausdruck zu geben, ohne der meinigen förmlich entgegenzutreten. Er sagt, „es könne gar wohl ein früherer Velazquez sein“. Die Gründe bleibt er uns, wie so oft, schuldig. Jedenfalls ist es ein ebenso vortreffliches wie interessantes Bild, und der fein empfundene, mild ausdrucksvolle Kopf in der Weise des Ribera scharf aus dem Dunklen in's Helle gearbeitet. Spanisch ist das Bild unter allen Umständen, sowohl was die dargestellte Person als was die Darstellung betrifft. Den Velazquez aber mit diesem Bilde in Verbindung zu bringen, wäre wohl nur dann möglich, wenn wir in ihm einen nicht zur Vollendung gebrachten Versuch erblickten, in Ribera's Art zu malen, den er während seines Aufenthalts zu Neapel in der Zeit von 1650 auf 1651 (Frühjahr 1651?) gemacht haben könnte. Velazquez, der viel nach fremden Meistern studirte, besuchte in Neapel auch den Ribera, ohne Zweifel, um von dessen Kunst für die seinige Gewinn zu ziehen. Doch war er damals bereits 51 oder 52 Jahre alt. Fast möchte man versucht sein, da das Bild zugleich in Auffassung und Anordnung viel von Van Dyck hat, es einen nach Ribera's Art in's Spanische übertragenen Van Dyck zu nennen.

Bis hieher geht Hr. Otto Mündler mit mir

*) Meine Zweifel an der Echtheit des Bildes fanden in dem beigefügten „angeblich“ ihren genügenden Ausdruck. Die erwähnte Bezeichnung wählte ich zu dem Zweck hauptsächlich da, wo ich hoffen durfte, später eine zutreffendere bieten zu können. A. d. Verf.

**) Die Beifügung in meinem Kataloge zu Nr. 366 a: „angeblich des Künstlers (Velazquez') Bildniß“, war in Folge eines Uebersehens aus der früheren Ausgabe des Katalogs in die neue übergegangen. Die Inventarien zeigen, daß dieser Zusatz zu Nr. 366 gehört. Nr. 366 a ist also auch nicht einmal möglicherweise, wie Hr. Mündler meint, das Bildniß des Velazquez, da es mit dessen anerkannten Bildnissen keine Aehnlichkeit hat. A. d. Verf.

nicht allzuweit auseinander, und man begreift die Entrüstung nicht, die ihn gegen mein Urtheil erfüllt, da es dem seinigen in jeder Weise mindestens die Waage hält. Desto ferner freilich stehen wir uns in Bezug auf drei weitere Bilder, die in dem früheren Kataloge sämmtlich, in dem meinigen nur zum Theil dem Velazquez zugeschrieben werden; wie da das Verhältniß meines Urtheils zu dem Mündler'schen sich gestaltet, werden wir sogleich sehen.

Unbedingt für ein Werk des Velazquez halte ich noch heute das Brustbild des Kardinals Rospigliosi, Nr. 367, und zwar unter Zustimmung aller Künstler und Kunstkenner, die ich bis jetzt darüber zu vernehmen Gelegenheit hatte. Hr. Otto Mündler ist jedoch anderer Ansicht und erklärt mich in diesem Falle für „sehr übel berathen", da das Brustbild des Kardinals weder, wie ich behaupte, eine Perle der Sammlung, noch überhaupt ein Werk des Velazquez sei. Man könnte sich diese Verläugnung gefallen lassen, da entscheidende kritische Gründe dazu vorgelegen haben konnten, die nur Hr. Mündler nicht für werth hielt uns mitzutheilen. Aber man traut seinen Augen kaum, wenn man weiter liest, daß das Bild mit seiner „mehlig-undurchsichtigen, prosaischen Färbung" höchstens für ein „mittelmäßiges Werk des C. Maratta gelten könne, für ein Bildniß, nicht einmal nach dem Leben gemalt". Ein Bild, wie dieses, von „mehlig-undurchsichtiger Färbung"? Wo hat, frage ich, Hr. Otto Mündler da seine Augen gehabt? Wie kann Jemand, der die oberflächliche, saft- und kraftlose Manier des Maratta und die gesuchte, späterhin sichtlich ermattende Frische seiner Farben auch nur aus einem einzigen seiner Gemälde kennt, wie kann der ein Bildniß, wie das vorliegende, ein wenn nicht geistvolles, doch jedenfalls unübertrefflich, meinethalben prosaisch, bis zur Täuschung wahr und lebensvoll, mit fester, markiger, dabei freier Hand und mit zwar kräftig impastirten, aber noch aus weitester Ferne leuchtenden, durchsichtig-klaren Farben gemaltes und in allen Theilen mit bewundernswerther Meisterschaft gezeichnetes Bildniß, — einem Eklektiker und Manieristen, wie Carlo Maratta unbestritten war, zuschreiben wollen? Ich bin nie ein Verehrer und Vertheidiger des Naturalismus gewesen, aber hier ist mehr, hier ist ein Realismus von so wahrer, anspruchsloser und edler Art, daß ich ihm nicht leicht etwas Aehnliches und Vollendeteres an die Seite zu stellen wüßte. Wir blicken diesem Mann durch die Augen unmittelbar in die Seele, und dies Bild — trotz dem Mündler'schen Widerspruch eine „Perle" der Sammlung! — soll nicht einmal nach dem Leben gemalt sein? Wer das sagt, hat meiner Ueberzeugung nach kein Verständniß für das, was in einem Bilde die Wahrheit von der Manier, das Ursprüngliche vom Nachgeahmten, das Echte vom Unechten unterscheidet! Zum Ueberfluß sei bemerkt, daß die eigenthümliche Behandlung und Vortragsweise in der Malerei des rothen Ueberkragens vollkommen mit der Art stimmt, in welcher der rothe Kragen an dem Bildniß des Kardinals Dezio Azzolini im königl. Museum zu Berlin gemalt ist, das früher dem Murillo, jetzt mit größerem Rechte dem Velazquez beigemessen wird.*)

Bei einer so auffallenden Verkennung des künstlerischen Werthes und der historischen Bedeutung eines so ausgezeichneten Gemäldes, wie das eben besprochene, ist es nicht zu verwundern, wenn Hr. Mündler das minder vollendete „Brustbild eines blondbärtigen, geharnischten Kriegers", Nr. 375, — anerkannt gleichfalls ein Meisterstück realistischer Auffassung und Malerei in der Art des Velazquez, — ein „höchst geschmacklos triviales niederländisch-deutsches Machwerk" und seine Färbung „trocken-undurchsichtig nennt, während das Kolorit eine andere Bezeichnung gar nicht zuläßt, als daß es mit flüssiger, saftvoller und nichts weniger als trüber oder undurchsichtiger Farbe ausgeführt sei. Das Geschmacklose liegt in der barocken Bekleidung (der geharnischte Mann trägt eine zipflige, wunderlich verzierte Pelzmütze), das Triviale im Charakter des Kopfes, und die fast pfirsichrothe Karnation des Gesichtes — in diesem Punkte sehr verschieden von der des Kardinals Rospigliosi — mit roth unterlaufenen Augen ist offenbar nicht das Produkt einer Manier des Künstlers, sondern

*) Ich ergreife diese Gelegenheit, um eine irrthümliche Vermuthung zu berichtigen, die sich in meinem Kataloge bei Nr. 367 eingeschlichen hat. Ich sage in der Anmerkung dazu, der Kardinal Rospigliosi sei wahrscheinlich von Velazquez in Spanien gemalt worden, als derselbe im Auftrage des Papstes Urban VIII. (vergl. 1623—1644) als Nuntius am Hofe Philipps IV. weilte, sofern dies nicht bereits während der ersten italienischen Reise des Künsters (1629—1631) geschah. Beide Annahmen sind unstatthaft, da Fürst Julius Rospigliosi (geb. 1600) erst 1655 zum Kardinal erhoben wurde, als Alexander VII. den päpstlichen Thron bestieg. Wahrscheinlich wurde er unmittelbar nach seiner Ernennung von Velazquez gemalt, da ihn das Bild in der Pinakothek als einen Mann in der Mitte der Fünfziger darstellt. Von Maratta ließ sich derselbe erst sieben Jahre nach des Velazquez Tode in Rom malen, nachdem er 1667 als Clemens IX. Papst geworden war. Unser Bild ist ursprünglich größer gewesen, wie die unter dem Rahmen umgeschlagene Leinwand zeigt. A. d. Verf.

*

das treue Facsimile des abgebildeten Originals. Die geistige Bedeutung des Bildes haben wir nicht eben hoch anzuschlagen. Aber das ist auch bei anderen, selbst religiösen Historienbildern des Velazquez der Fall. Man denke nur an seine „Schmiede des Vulkan" und die „Anbetung der Könige" im Madrider Museum! Das Oval, welches unser Bildniß umgibt, ist wahrscheinlich erst später in den graugrünen Hintergrund des Bildes hineingemalt worden. Was will denn aber Hr. Mündler mit dem zweideutigen Ausdruck „niederländisch-deutsch" eigentlich sagen? Faßt dabei Hr. Mündler, sei es auch nur von Ferne, den Dresdener Pasticciomaler Dietrich als allenfallsigen Meister des Bildes in's Auge, hält er es aber auch noch für diesen zu schlecht, so sind das lauter angeblich kunstkritische Quidproquo's, über die wir ruhig zur Tagesordnung übergehen können, wenngleich für den Velazquez'schen Ursprung bis jetzt eine andere Bürgschaft nicht vorliegt, als die in der Tradition und dem Kunstcharakter des Bildes gegebene. *)

Während von den vier durch mich beanstandeten Velazquez's Hr. Mündler, wie wir gesehen, den einen, Nr. 366 a, diesem Meister, mit sich selbst im Widerspruch, „unbedingt" zuschreibt, und den anderen, Nr. 380, in sehr unangemessener Weise als ein „früheres" Werk des Velazquez bezeichnet, ist er auch so glücklich, in Nr. 366 das „einzige (!?) ganz sichere (!?)" Werk des Velazquez in der Pinakothek herausgefunden zu haben, ein „vollkommen echtes Selbstbildniß von der Hand (??) dieses Meisters aus seinen späteren Jahren". Unzweifelhaft stellt dieser Kopf den Velazquez vor, wie man sich leicht aus den vorhandenen Kupferstichen nach authentischen Bildnissen des Velazquez überzeugen kann; doch vermag ich über dessen Verhältniß zu den beiden florentiner Selbstbildnissen des Velazquez aus der Erinnerung Näheres jetzt nicht mehr anzugeben. Wie es hier vorliegt, kann es aber von Velazquez selbst unmöglich gemalt sein. Es ist ein wüstes, häßliches Bild, von oberflächlicher, wirkungsloser Behandlung, nichtssagendem, starrem Blick und einer unangenehm ziegelrothen, licht- und glanzlosen Färbung: Eigenschaften, die allem widersprechen, was mir von echten Bildern des Velazquez bekannt ist. Allerdings hat das auf Leinwand gemalte Bild stark gelitten, auch wohl nachgedunkelt, und wurde später auf Holz aufgezogen, wobei zugleich eine fremde Hand an seiner Wiederherstellung sich versucht haben mag. Trotzdem bezweifle ich den Velazquez'schen Ursprung. Retouchen können das Geistlose, Starre und Unangenehme in der ganzen Erscheinung, sowie das Unbehülfliche und Schmutzige in der Malerei, den Mangel an Farbenschmelz nicht völlig entschuldigen. Ueberdies kömmt das Selbstbildniß des Velazquez in den Sammlungen öfter vor, und schon um deßwillen ist es nicht wahrscheinlich, daß er sie alle selbst gemalt hat, zumal wenn sie so wenig Spuren der Echtheit an sich tragen, wie das vorliegende.

*) Ein junger Kunstgelehrter in München, Wilhelm Schmidt, der ein feines und scharfes Auge für die unterscheidenden Eigenthümlichkeiten der Meister und ihrer Werke besitzt, ist geneigt, das obige Bild dem Kaspar de Crayer zuzusprechen. Die Konjektur ist glücklich zu nennen. Doch könnte das, was an diesen Meister und, allgemeiner gefaßt, an die Rubens'sche Schule in diesem Kopfe erinnert, durch den Einfluß sich erklären lassen, welchen Velazquez durch den Umgang mit Rubens und das Studium seiner Werke in sich aufgenommen hatte. A. d. Verf.

(Schluß folgt.)

Die Komposition der Niobegruppe *).

Sendschreiben von **Bruno Meyer** an C. v. Lützow.

(Schluß.)

VI. In einem noch nicht gedruckten Theile meiner Dissertation hatte ich, auch meinerseits auf eine „sehr umfassende Denkmälervergleichung" gestützt, die von Stephani mit Recht geforderte „umfassende Entwickelung der Gesetze der Gruppirung" versucht, und gefunden, daß dramatische Gruppen von bedeutender Ausdehnung, wie etwa die Niobiden, nicht anders als im Giebel dargestellt werden können. Hr. Stark aber widerspricht dieser Behauptung; denn, meint er, faktische Giebelgruppen enthalten auch gesellschaftliche Vorwürfe. Einer der ersten Paragraphen in jedem Handbuche der Logik wird Hrn. Stark belehren, daß nicht entfernt von jedem richtigen Satze die Umkehrung richtig ist; und daß daher die Unrichtigkeit der von mir nie behaupteten Umkehrung jenes Satzes diesen selbst nicht tangirt. Für jede Komposition wird natürlich ein Minimum von Form erfordert, über das jedoch der Künstler, wenn möglich, aus irgend einem Grunde hinausgehen kann. Die gesellschaftliche Gruppe, die nur als gelöste zu erscheinen braucht, kann also auch in der geschlosseneren, strengeren Form

*) Wir bitten in der vorigen Nr., S. 396, Sp. 2, Z. 20 von unten statt: „wesentlicher — als die" zu lesen: „wesentlich — außer den". A. d. R.

des Giebels erscheinen, die indessen die dramatische Gruppe als Minimum erfordert. Damit fällt alles hin, was Hr. Stark in diesem Abschnitte noch vorgebracht hat.

VII. Das Bathron architektonischer Statuen habe ich so wenig vergessen, daß ich (Dissertation, S. 31) sogar die Nothwendigkeit seiner Anwesenheit darzulegen versucht habe. — Die Widerlegung meiner selbstverständlichen Behauptung, daß kein Pfuscher in der Kunst, geschweige denn der Meister der Niobegruppe, fliehende Statuen sich die Köpfe an vorgestellten Säulen würde einrennen lassen, kann Hrn. Stark nur deshalb „erlassen" werden, weil man des bei den Haaren Herbeigezogenen in seiner Zurückweisung schon über das erträgliche Maaß viel hat.

Hr. Stark ertheilt sogar „Rügen!" Für seine Aufstellung, nicht gegen den Giebel, macht er die Natürlichkeit der Parallelismen geltend, von denen ich sage, daß sie bei ihm nicht vorhanden, also auch nicht natürlich sind, und wenn vorhanden, durch die schrägen Linien zwischen den vertikalen Säulen nur noch unerträglicher gemacht würden. Die oft getadelten Parallelismen aus den betreffenden Giebelgruppen wegdisputiren zu wollen, noch dazu auf die mir von Hrn. Stark angedichtete widersinnige Art, ist mir als vernünftig denkenden Menschen natürlich nicht eingefallen.

VIII. „Nun aber haben wir diese außerordentliche Erweiterung der Aufgabe für den Marmorbildner, diesen Aufschwung zugleich der technischen Seite, wie der höchsten künstlerischen Gedanken natürlich mit der Entwickelung des Bedürfnisses dafür bei dem Auftraggeber, der dafür geeigneten Räumlichkeiten und des Sinnes, diese in entsprechender Weise plastisch auszustatten, in Verbindung zu setzen," heißt es „Niobe," S. 328. Erweiterung, Aufschwung, Entwicklung nach innen und nach außen, bei Künstlern und Laien, in Architektur und Plastik! Und für dies alles soll nicht „Fortschritt der Kunst" der zusammenfassende Begriff sein, auch wenn das Wort dort nicht vorkommt?! Ist es hier wohl am Platze, Silben zu stechen und sich wieder einmal an das zufällige Nichtvorhandensein des schlagenden Ausdrucks anzuklammern? Aber Hr. Stark hat ja hier auch nur ein Scheinmanöver in Scene gesetzt, um die Blicke von dem eigentlichen Streitobjekt abzulenken. Ich hatte nachgewiesen, daß all' jener Aufschwung nur Verfall war, und die Ableitung der Niobiden aus einer Zeit des künstlerischen Verfalles abgelehnt. Um diese unzweifelhaft richtige Hauptsache kümmert sich natürlich die Widerlegung des Hrn. Stark nicht.

Dies mag bei den engen Gränzen, die mir hier gezogen sind, genügen. Manche ungern unterdrückte weitere Ausführung, manchen nur gezwungen übergangenen Punkt bringt vielleicht bald eine kleine Publikation über diesen Gegenstand, die, sobald ich Muße habe, erscheinen soll, obgleich Hr. Stark ein förmliches Grauen bei dem Gedanken empfindet, mit mir „auch noch später auf diesem Gebiete zusammen zu treffen."

Mit hochachtungsvollem Gruße

Ihr ergebener

Bruno Meyer.

Berlin, im November 1865.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Lessing-Galerie. Charaktere aus Lessing's Werken. Dreißig Blätter in Stahlstich. Gezeichnet und mit erläuterndem Texte begleitet von Fr. Pecht. Leipzig, Brockhaus. 1866. 4.

— w. Der ungemein günstige Erfolg, dessen sich die im gleichen Verlage vor einigen Jahren erschienenen Galerien Schiller'scher und Goethe'scher Charaktere zu erfreuen gehabt haben, ist Veranlassung geworden, daß uns nun von den gleichen Kräften — jedoch mit Ausnahme des früher mitbeschäftigten A. v. Ramberg — auch aus den dramatischen Dichtungen Lessing's eine derartige Porträtgalerie vorgeführt wird. Denn das ist, mit einem Worte gesagt, der Grundgedanke dieser Unternehmungen, uns in einer durchaus lebenswahren, auf individueller Anschauung beruhenden Darstellungsweise die Schöpfungen der Dichter gleichsam als wirkliche Menschen, als geistige Bürger des deutschen Kulturvolkes, wie dieses durch die drei klassischen Dichter geschaffen worden ist, vor Augen zu stellen.

Während aus Goethe's und Schiller's Dichtungen die bildende Kunst schon sehr häufig die Inspiration zu derartigen Illustrationen schöpfte, ist ein Gleiches bei den Lessing'schen Dramen bis jetzt so gut wie gar nicht geschehen. Wir glauben es dem Künstler daher als ein besonderes Verdienst anrechnen zu müssen, daß er es verstanden hat, die unsterbliche Lebenskraft, welche in Lessing's Gestalten, wie in denen der beiden ihm nachgefolgten Klassiker ruht, gleichsam zu entbinden und in der Natur des großen Kritikers die plastisch-poetische Seite zu ihrem vollen Rechte zu verhelfen.

Am besten ist ihm dies — abgesehen von den ganz vortrefflichen Porträts Lessing's selbst und seiner Gattin, Eva König, welche das Werk einleiten — bei den in ruhiger Selbstbetrachtung dargestellten Charakteren gelungen, vor allen bei der mit einem feinen Anhauch englischer Frauenschönheit ausgestatteten Miß Sara Sampson, diesem „Bild einer rührend schönen, schüchternen, zagenden, aber bei allem Zagen doch unwandelbar der Liebe und Güte zugewendeten Mädchengestalt". In eine Art Konflikt mit sich selbst geräth dagegen der Künstler, wenn er sich der Darstellung einer dramatischen Aktion hingibt, und sei dies auch nur der Moment einer Erzählung, wie wir ihn in dem Bilde des Juden vor uns haben, der die bekannte

Geschichte von den drei Ringen erzählt. Zur vollen Erscheinung kommt dieser Moment als solcher doch nicht, da der Dargestellte auch hier, wie auf allen übrigen Blättern, bloß als Brustbild vorgeführt ist. Andererseits thut aber das Momentane des Redegestus dem Eindrucke des Charakters in seiner Wesenheit entschiedenen Abbruch; und wir hätten uns letzterem um so lieber ungestört hingeben mögen, als der Künstler auch bei diesem Bilde seiner Gewohnheit, bei der Darstellung von wirklichen Persönlichkeiten auszugehen, in besonders feinsinniger Weise gefolgt ist. „Bekanntlich gab Lessing" — bemerkt er im Texte — „seine enge Freundschaft mit dem weisen Moses Mendelssohn die erste Veranlassung zur Erfindung des Nathan; der Künstler hat daher auch seinem Bilde die Züge jenes Philosophen zu Grunde gelegt".

Daß der Text des Werkes überhaupt eine ganz eigene Zierde desselben ist, brauchen wir unseren Lesern kaum zu versichern, denen der scharfsinnige Kritiker, der ihn verfaßt, zur Genüge bekannt ist. Auch hier, wie in allen seinen kunstschriftstellerischen Leistungen, hält sich Pecht von jedem oberflächlichen Aesthetisiren und schönrednerischen Umschreiben fern, dringt mit energischem Anlauf in den Kern der Sache ein, und weiß dieselbe, wenn auch bisweilen mit aller in dem Kerne steckenden Bitterkeit, in ihrem Wesen klar und rein hinzustellen. In dieser Kühnheit, Klarheit und Freiheit besitzt er drei wackere landsmannschaftliche Charaktereigenschaften des Genius selbst, dessen Schaffen er uns nahe bringt. Wir sollten denken, daß aus dieser Verbindung im Verlaufe des Werkes etwas ganz Tüchtiges, für das deutsche Volk wahrhaft Ersprießliches hervorgehen müßte.

Das Unternehmen ist auf sechs Lieferungen zu je fünf Blättern mit Text berechnet, wovon uns die erste, kürzlich erschienene, vorliegt. Von der konzentrirten Energie, mit welcher Pecht zu arbeiten pflegt, dürfen wir eine baldige Vollendung des Werkes erwarten.

Die künstlerische Ausführung der Tafeln, welche, was die erste Lieferung betrifft, den Kupferstechern Raab, Bankel und Geyer anvertraut war, läßt ebenso wenig wie die wahrhaft elegante buchhändlerische Ausstattung irgend etwas zu wünschen übrig.

Biblisch-historischer Landschaften-Cyklus von J. W. Schirmer. Nach den in der großherzoglichen Kunsthalle in Karlsruhe befindlichen Originalzeichnungen photographirt von J. Allgeyer. Karlsruhe, J. Velten 1865. Querfolio.

S. Z. In dem genannten Verlage ist soeben eine photographische Reproduktion der berühmten biblischen Landschaftsbilder von Schirmer in 26 Blättern, nebst einem Vorworte und der Beschreibung vom Künstler selbst, erschienen. Gewiß werden die zahlreichen Freunde und Bewunderer des leider zu früh Verstorbenen mit Freude den Schatz begrüßen, welcher ihnen hier geboten ist. Die Originalzeichnungen, bekanntlich das Eigenthum der großherzoglichen Kunsthalle in Karlsruhe, sind in so vielen Städten Deutschlands zur Ausstellung gelangt und haben namentlich auch in Wien eine so allgemeine Anerkennung gefunden, daß es gewiß überflüssig wäre, an diesem Orte Schirmer's geniale Auffassung und Behandlung von Motiven neuerdings hervorzuheben, welche das Gemeingut von uns Allen sind. Darstellungen biblischer Begebenheiten haben wohl in einem Jeden von uns schon in frühester Kindheit das Erwachen der Phantasie zum Durchbruch gebracht. Jedoch können wir nicht umhin, ganz besonders auf die Blätter 2 und 3 hinzuweisen, in welchen der eigenthümliche Zauber orientalischer Dichtung, wie er sich in dem biblischen Mythus vom ersten Menschenpaar im Paradiese ausspricht, am unmittelbarsten auf uns einwirkt. Wahrhaft großartig ist die 13. Komposition, „Die Arche auf dem Berge Ararat" darstellend und bezaubernd in seiner Lieblichkeit ist die 15.: „Abraham's Einzug in das gelobte Land". Ebenso schön wie rührend erscheint uns die Behandlung der Geschichte von Hagar und Ismael. (20—22). Blatt 25 endlich, „Isaak's Begegnung mit Rebekka," bringt uns wirklich die Ueppigkeit des Landes, „wo Milch und Honig fließt", zur Anschauung. Schirmer ist es gelungen, was er ja im Vorworte als das Ziel seines Strebens bezeichnet, die Landschaft als das vorbereitende und stimmende Element der Handlungen der darin vorkommenden Menschen darzustellen. Die Ausführung der einzelnen Photographien sowohl, als die Ausstattung des ganzen Werkes muß als eine höchst sorgfältige und gelungene rühmend anerkannt werden; sowohl der Verlagshandlung als auch dem Photographen gebührt das wärmste Lob.

Korrespondenz-Nachrichten.

□ Berlin. (Ausstellung der Gemälde der „Verbindung für historische Kunst". Heidel-Ausstellung.) Die Vereinigung von Freunden und Förderern der Kunst, von deren Wirken die erstgenannte Ausstellung zeugt, hat mit ihrem Zusammentritt nicht viel leeren Redens von sich gemacht oder machen lassen, so daß Mancher sein wird, welchem jetzt zum ersten Male Kunde von ihrer Existenz wird. Die Theilnehmer, von der Ueberzeugung ausgehend, daß die Aufmunterung, welche in unserer Zeit der Geschichtsmalerei zu Theil wird, eine zu geringe ist, und daß alles höhere Streben in der Malerei dadurch zu erschlaffen droht, bringen durch ihre Beiträge (jährlich 50 Thaler) die Mittel zusammen, um bedeutenden Malern große geschichtliche Bilder abkaufen oder solche bei ihnen bestellen zu können. Die Bilder werden in verschiedenen Städten ausgestellt, und schließlich unter den Theilnehmern verlost.

Wir haben hier drei Gemälde vor uns von bedeutender, augenscheinlich von den Künstlern ohne jede äußere Beschränkung gewählter Größe. Das erste derselben, den größten Flächeninhalt beanspruchend, ist das bekannte von Swoboda, welches den Kaiser Barbarossa darstellt, wie er die Zerstörung Mailands anbefiehlt. Die gedemüthigten Mailänder ziehen prozessionsweise vor dem auf einem Throne sitzenden Kaiser vorüber; auf der rechten Seite der Darstellung sieht man die Zerstörung bereits vollziehen. Es ist mir nicht bekannt, nach welchen Grundsätzen, oder auf welche Anzeichen hin von der Fähigkeit des zu beauftragenden Künstlers die Vereinigung ihre Wahl trifft. Jedenfalls war die Wahl hier keine glückliche, da die Aufgabe augenscheinlich

über die Kräfte hinausging, über welche der Künstler für jetzt verfügt. Die Bestandtheile der Darstellung entwickeln sich nicht organisch aus einem Gedanken, sondern sind äußerlich, theils in konventioneller, theils naturalistischer Weise zusammen gestellt. Es wäre möglich, daß die geringe formale Durchführung der Figuren bewußte Absicht des Malers gewesen sei, die Wirkung ist indessen so ausgefallen, daß Zeichnung und Malerei unfertig erscheinen. Selbstverständlich konnten dabei feinere Individualisirung und Charakterisirung nicht zur Erscheinung kommen.

Das zweite der Bilder, von Baur, ist ebenfalls benannt: „Die Uebertragung der Leiche Kaiser Otto III. von Italien nach Deutschland". Deutsche Krieger und Mönche, auf der Höhe der Alpen, tragen eine Bahre mit dem Leichnam des Kaisers; sie und die nachfolgende kriegerische Begleitung haben eben einen Ueberfall abgeschlagen, mit freudiger Fassung blicken Voraneilende in die zu Füßen des Gebirges sich ausbreitende deutsche Ebene hinab. Das Werk in seiner Totalität zeugt von einer nicht unbedeutenden Schöpferkraft. Die dramatisch belebte Handlung entwickelt sich kräftig und wahr aus der Situation und den gegebenen seelischen Motiven, und regt so den Beschauer zu lebhafter Theilnahme an. Ebenso seiner Aufgabe gewachsen zeigt sich der Künstler in der malerischen Durchführung. Sein Kolorit ist klar und kräftig und in den verschiedenen Abtönungen von harmonischer Wirkung. Nur in der Stylisirung dürfte er noch einen Schritt zu thun haben zur letzten Meisterschaft. Sie ist noch keine fertige, fest in sich abgeschlossene. In Zeichnung wie in der Malerei zeigt sich noch ein Ringen nach Gestaltung.

Keine Spur mehr von diesem Ringen, überhaupt von Werden, ist in dem dritten Bilde zu entdecken: „Das letzte Gastmahl der Wallenstein'schen Generale bei Terzky", von Scholtz. Wie mit einem Schlage aus dem geistigen Erschauen in das sinnliche Dasein versetzt, steht das Bild da. Ein völlig durchbildeter, umfassender und feiner Geist hat hier entworfen, eine vollendete Meisterschaft ausgeführt. Eine große Menge von Gästen — die Tafeln erstrecken sich tief in das Bild hinein — füllen den Saal, in den verschiedenartigsten Handlungen und Situationen, wie sie das vorgerückte Stadium eines Gastmahls mit sich bringt. Irgend einen bestimmten, entweder historisch begründeten oder im Schiller'schen Drama enthaltenen Moment scheint der Künstler bei seiner Darstellung nicht im Sinne gehabt zu haben; in einer Gruppe, etwa in der Mitte des Bildes, sieht man nur, wie das zu unterschreibende Schriftstück Gegenstand heftiger und geräuschvoller Verhandlungen ist, und wie ein seiner Sinne nicht mehr ganz mächtiger Offizier zum Unterschreiben genöthigt wird. Ein Theil der sonstigen Handlung bezieht sich auf diese Scene, namentlich eine psychologisch fein gedachte und gezeichnete Gruppe im rechten Vordergrunde. Der übrige Theil schildert ein Gelag im Allgemeinen, jedoch in feiner und wirkungsvoller Charakterisirung der Gestalten und Gruppen. So verschiedenartig die Scenen des Bildes sind — man sieht hier lärmende Trunkenheit und stumpfes Brüten, leidenschaftliche Erörterung und gleichgiltige Unterhaltung, gedankenloses Dreinschauen und scharfe Beobachtung — so einheitsvoll ist die Totalstimmung. Gilt dies von der inhaltlichen Seite des Bildes, so ist das Gleiche von der malerischen Durchführung zu sagen; sie ist voller Grazie und Kraft in den Formen, reich und glänzend in der Färbung, aber über diese Vielheit hingebreitet, und sie zu einem harmonischen Ganzen vereinend, liegt der Schimmer der Kerzenbeleuchtung und der Dunst des Gelages. Man könnte in der Feinheit der malerischen Behandlung etwas Genrehaftes und somit dem Charakter des Geschichtsbildes Widersprechendes finden; indessen sehe ich nicht ein, wie bei einer anderen Behandlung die feine und tiefeindringende Charakteristik des Vorgangs im Ganzen und der einzelnen Gestalten zu erreichen gewesen wäre. Und so wird man sich begnügen müssen, das Meisterwerk zu bewundern, gleichviel unter welche Kategorie es zu setzen sei.

Eine andere Ausstellung war in diesen Tagen in einem Privatlokale zu sehen. Sie enthielt einige Werke des letzthin verstorbenen Bildhauers Heidel. Da ich die Sachen von früherher kannte, nahm ich mir nicht die Zeit zu einem besonderm Gange dahin. Ich benütze jedoch die Gelegenheit zu einigen Meinungsäußerungen über die Werke des Verstorbenen und über seinen Ruf als Künstler. Zwei der hiesigen großen Tagesblätter haben über ihn, sowohl aus Anlaß seines Todes als auch der erwähnten Ausstellung, einen großen Artikel gebracht, in welchem er als einer der bedeutendsten Künstler unserer Zeit hingestellt wurde. Auch schon bei seinen Lebzeiten wurden Heidel's Arbeiten mehrfach in der Tagespresse außerordentlich hoch gestellt. Ich muß gestehen, daß ich mich diesen Urtheilen nie habe anschließen können. Ebenso abweichend gestaltete sich die Meinung der hiesigen Künstlerwelt und anderer unbefangener Kenner. Heidel besaß eine wissenschaftliche Bildung (er hatte früher Medizin studirt), verkehrte in Folge dessen viel in wissenschaftlichen und namentlich literarischen Kreisen, und erwarb sich hier Freunde und Verehrer, deren Ansichten dann in die Tagespresse Eingang fanden. Allerdings war in seinen Werken immer eine bedeutende Intention sichtbar, gewiß in Folge jener bei den Künstlern nicht allzu oft anzutreffenden wissenschaftlichen Bildung; dagegen stand er, meiner Ansicht nach, mit seiner formalen Durchführung, also seinem eigentlich künstlerischen Können auf ein und derselben Stufe mit einer ziemlichen Anzahl hiesiger Künstler, welche durchaus nicht unter die hervorragenden gerechnet werden. Heidel's Hauptwerk, die in Halle aufgestellte Statue Händel's, hätte wohl seinen Ruf rechtfertigen können, wenn die Ausführung ebenso schön gerathen wäre, wie der Entwurf. Denjenigen, welche an einem plastischen Werke nur die allgemeine Erscheinung sehen und beurtheilen, (und deren sind Viele), wird die Statue immerhin für ein gelungenes Werk gelten. Das überschwängliche Lob, welches der Iphigenia in den Zeitungen gespendet wurde, kann ich mir nicht anders erklären, als auf die Art, daß die Kritik, wie dies nicht selten vorkommt, die Ideen von Schönheit und Poesie, welche der Vorwurf für sich allein schon erweckt, auf das Werk übertrug. Die Verbitterung, in welche der Mangel an thatsächlichen Erfolgen den Künstler in den letzten Jahren versetzte, dürfte wohl nicht minder auf Rechnung jener Ueberschätzung von Seiten der literarischen Kritik zu setzen sein. Seit der Zurückweisung seines Entwurfs zum Denkmale Arndt's in Bonn hat er sein Atelier aufgegeben und an einer Anatomie für Künstler gearbeitet. Die Ausführung jenes Denkmals war ihm unter den günstigsten Umständen angetragen worden, und das

Ausschreiben einer Konkurrenz erfolgte erst, nachdem er sich geweigert hatte, an der allerdings nicht sehr ansprechenden Auffassung in dem Entwurfe irgend etwas zu ändern *).

Kleine Chronik.

Die Angelegenheit der Florentiner Domfaçade ist in ein neues Stadium getreten. Nachdem die Entscheidung des letzten Preisgerichts, welches bekanntlich den auf dem Dreigiebelsystem der italienischen Gothik basirenden Entwurf des Florentiners de Fabris für die Ausführung vorgeschlagen hatte, namentlich in Italien auf einen hartnäckigen und in den Formen maßlosen Widerspruch gestoßen war, ist die unter dem Vorsitze des Prinzen von Carignan bestehende Dombaukommission wiederholt über die Frage des Façadenbaues in Verhandlung getreten. Jetzt meldet uns ein Florentiner Korrespondent der Augsb. Allg. Ztg. das Resultat dieser Kämpfe und Berathungen: ein neuer allgemeiner Konkurs ist bis zum Juli 1866 ausgeschrieben. Ob freilich die Architekten Europa's nach solchen Erfahrungen Lust haben werden, sich daran von Neuem zu betheiligen, steht dahin.

G. F. W. **Photographien aus der Eremitage.** Es wird allen Kunstfreunden eine willkommene Nachricht sein, daß in Folge einer von dem Kaiser von Rußland dem Photographen Karl Müller in St. Petersburg ertheilten Erlaubniß die so wenig bekannten großen Meisterwerke der Gemäldegalerie der Eremitage photographisch in Lieferungen zu drei Blatt, von welchen in jedem Monat wenigstens eine erscheint, herausgegeben werden sollen. Fünfzig Lieferungen werden einen Band bilden und als 51. Lief. soll ein Band Text folgen. Die uns vorliegenden Blätter in klein Quart, welche den heil. Georg von Raphael, Venus und Amor von Tizian, die heil. Familie von Correggio, den heil. Joseph mit dem Christkinde, und den reuigen Petrus von Guido Reni, die Verkündigung von Murillo, das Bildniß eines jungen Mädchens und der Mutter des Künstlers von Rembrandt und des berühmten Hundes von Paul Potter enthalten, lassen als Photographien nichts zu wünschen übrig, und der sehr mäßige Subskriptionspreis von drei Franken für die Lieferung (einzelne Lieferungen werden für vier Franken abgegeben) machen das Werk, welches in allen Buchhandlungen zu haben sein wird, auch dem minder Bemittelten zugänglich.

Lokales.

Das akademische Gypsmuseum erfreut sich der beifälligsten Aufnahme bei Künstlern und Kunstfreunden, wie das bei der völligen Neuheit einer derartigen Sammlung in Wien und bei dem für den Anfang recht stattlichen Vorrath an klassischen Werken, welche dadurch zur Anschauung gebracht werden, nicht anders zu erwarten stand. Namentlich findet die Beleuchtung des Museums in den Abendstunden vielen Beifall und man wünscht allgemein, daß es mit der Bestimmung, den abendlichen Besuch nur Künstlern und Akademikern zu gestatten, nicht zu rigoros genommen werden möge.

Die Vorlesungen des Dr. C. v. Lützow in den Räumen des akademischen Gypsmuseums beginnen Mittwoch den 10. Januar und werden allwöchentlich in den bereits bekannt gegebenen Abendstunden zwischen 5 — 7 Uhr fortgesetzt. Die Inskription dazu findet in der Dekanatskanzlei der philosophischen Fakultät im Universitätsgebäude statt.

In Angelegenheiten der Künstler-Stipendien haben bereits mehrfache Einzelberathungen stattgefunden, und das massenhafte Material wurde soweit vorbereitet und geordnet, daß die Kommission bei ihrem nächstens bevorstehenden Zusammentritt über die Anträge des Referenten zugleich Beschluß fassen kann.

Der Großherzog von Oldenburg hat aus der Verlassenschaft Rahl's drei Bilder: „Orest von den Furien verfolgt", „Bacchus verwandelt auf Andros Wasser in Wein" und einen weiblichen Studienkopf angekauft.

P. P. **Ingenieur- und Architektenverein.** In der Architekten Versammlung am 13. d. M. theilte der Vorsitzende Hr. Architekt Ferstel mit, daß der Hr. Staatsminister Graf Belcredi seinem Ansuchen, die Pläne für die Parlamentshäuser im Vereine ausstellen zu dürfen, entsprochen habe. In Folge dessen waren für diesen Abend die Pläne für das Abgeordnetenhaus ausgestellt und werden für den nächsten Vereinsabend, Mittwoch den 3. Januar, die Projekte für das Herrenhaus zur Ausstellung gelangen. Die ausgestellten Entwürfe sind verfaßt von den Architekten Ferstel, Hansen und Schmidt in Wien, Essenwein in Graz, Ullmann in Prag und Ybl in Pest. Hr. Oberbaurath Professor Schmidt gab als Mitglied des Lokal-Komité's für die Pariser Ausstellung der Versammlung über die Raumverhältnisse der Abtheilung für bildende Kunst die entsprechenden Mittheilungen, und nachdem er die Versammlung zu recht zahlreicher Betheiligung an der Ausstellung aufgefordert hatte, einigte man sich zu dem Beschlusse, daß im Hinblick auf das zur Verfügung stehende geringe Raumausmaß bei der Ausstellung architektonischer Entwürfe der Hauptwerth auf perspektivische Darstellungen zu legen sei, und daß Grundrisse und Durchschnitte nur in verkleinertem Maßstabe beigelegt werden möchten. Im Anschluß an die Kunstausstellung wurde ferner eine Abtheilung für kirchliche Kleinkunst in Aussicht genommen, worin nebst ausgeführten Gegenständen auch Entwürfe und Photographien zur Ausstellung kommen können.

Briefkasten der Redaktion: 16. — 22. Dezember B. M. in Berlin: Erledigt. — S. Z. in Weinhaus: Benützt.

*) Wir haben dieser letzten Korrespondenz unseres Berliner Kunstreferenten die Aufnahme nicht versagen wollen, obwohl sie in ihrem ersten Theile unseren Lesern schon Bekanntes bespricht, und in den Schlußpartien Bedenken gegen die Bedeutung eines Künstlers erhebt, den wir, im Ganzen genommen, denn doch zu den hervorragenden Erscheinungen auf dem Gebiete der modernen Plastik zählen möchten. A. d. R.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 52. Vierter Jahrgang.

Recensionen

und

Mittheilungen über bildende Kunst.

Wien. 30. Dezember 1865.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr., 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zum Abschied.

⁂ Indem wir uns rüsten, von dieser Stelle aus das letzte Wort an unsere Leser zu richten, überkommt uns unwillkürlich ein doppeltes Gefühl. Wir empfinden schmerzlich die Trennung von dem uns lieb und werth gewordenen Wirkungskreise, wir blicken zugleich aber auch nicht ohne Befriedigung zurück auf das, was wir im Kreise gleichgesinnter Freunde und unterstützt von dem unermüdlichen Eifer trefflicher Fachgenossen für das Wohl der Kunst und ihre heiligsten Interessen haben schaffen und fördern helfen können.

Freilich war die von uns geübte Thätigkeit in mancher Beziehung schwer genug. Der vorzugsweise kritischen Richtung, wie sie den „Recensionen" von der Zeit ihrer Gründung an vorgezeichnet war, ist ein großer Theil des Publikums wie der Künstler von vornherein abhold. Unsere Zeit und namentlich unsere nächste Gegenwart liebt es nicht, den Geist der Freiheit und Oeffentlichkeit, der unser staatliches und religiöses Leben durchdringt, rückhaltlos auch auf das Gebiet der Kunst übertragen zu sehen. Während sich die Parteien dort mit scharfen Waffen lustig bekämpfen, lullt hier eine sehr übelangebrachte Gemüthlichkeit noch immer gar zu gern jedes kühn in's Leben hinausgerufene Wort in stille Vergessenheit ein; während es dort kaum Jemanden mehr gibt, der an dem großen allgemeinen Drange der Zeit nach durchgreifender Neugestaltung des geistigen Lebens zweifelte, läßt man sich hier, auf dem Sondergebiete der Kunst, noch häufig in dem Glauben bethören, Alles, was da Kritik sich nenne, sei nur ein lautes Mißvergnügen Einzelner und in diesen Dingen sei überhaupt nichts allgemein Berechtigtes und Gültiges, sondern nur ein subjektives Meinen und Empfinden denkbar.

Aus diesen Gründen ist auch kein Gebiet den Unzukömmlichkeiten und Gefahren persönlicher Gereiztheit mehr ausgesetzt, als das der Kunst und Kunstkritik. Was in socialen, politischen und selbst religiösen Fragen bereitwillig als rein sachlich gesprochen anerkannt wird, verschreit man hier als ein Zeichen persönlicher Absicht oder Feindschaft. Und gerade wir sind im Laufe unserer Thätigkeit leider mehrfach im Stillen Zeuge davon gewesen, daß dieser vermeintlich subjektive Geist der Kunst auch die Kunst*wissenschaft* aus ihrer Bahn zu lenken und dem verderblichen Spiel der Leidenschaft und Gehässigkeit preiszugeben droht. Wenn sich in den banausischen Seelen, denen praktisches Können und eine glückliche Hand für Wissenschaft gilt, jeder Fachgenosse in einen Konkurrenten, jeder Gegner in einen Feind und Widersacher verwandelt, so wird das Niemanden Wunder nehmen. Doch soll es hier zum Abschied nicht verschwiegen werden, daß nach den Erfahrungen, die wir gemacht, der Geist der Unduldsamkeit und persönlichen Tyrannei, den unsere Zeit in Staat und Kirche siegreich bekämpft, in unserem Kunstleben überhaupt noch keineswegs ausgestorben ist.

Wir wollen aber nicht mit einem Mißklang schließen. Der Beifall, den sich die Haltung unseres Blattes bei den trefflichsten Männern in Kunst und Wissenschaft erworben hat, ist uns reichlicher Ersatz für manche trübe und bedrängte Stunde. Er bestärkt uns namentlich in der Zuversicht, der Grundgedanke, welcher unser ganzes Bestreben erfüllte, werde nicht verloren sein, der Gedanke nämlich, daß die Kunst vor allen Dingen

aus den Fesseln unkünstlerischer Doktrin zu befreien und nicht als ein Vergnügen Einzelner, sondern als eines der edelsten Güter der ganzen Menschheit mit ernstem Eifer zu pflegen und zu fördern sei.

Auf diesem Gedanken beruht auch die neue Zeitschrift für bildende Kunst, zu deren Herausgabe sich die Hauptmitarbeiter der „Recensionen" mit einer Anzahl gleichgesinnter Männer vereinigt haben. Mögen unsere Leser das Wohlwollen, das sie uns geschenkt, in gleichem Maße dem neu beginnenden größeren Unternehmen zuwenden! Und somit scheiden wir von ihnen Allen mit einem herzlichen Lebewohl!

Die spanische Schule in der Pinakothek zu München. *)

Eine Gegenkritik.

Von Rudolf Marggraff.

(Schluß.)

Was den angeblichen Murillo, Nr. 358, betrifft, so müßte man kein Auge haben für die Unterschiede der Form und des malerischen Vortrags, für Farbe und Farbentechnik, wenn man nicht sähe, um wie vieles schwächer in den genannten Stücken dieses Bild ist, als die übrigen unbestritten echten fünf Murillo's mit Bettelknaben. Es ist nicht in dem wirksamen Helldunkel, in der plastisch zusammenhaltenden und harmonischen Kraft der starken Gegensätze von Schatten, Licht und Farben gemalt, wie diese; dem Kolorit fehlt es nicht an Licht, wohl aber an Tiefe und Kraft; der Luftton ist (vielleicht in Folge einer Retouche) trüb, die Vortragsweise zumal in einigen Partien flach, und den Köpfen mangelt das momentan Lebendige im Ausdruck und das Gemüthvoll-Behagliche in der Stimmung, was den echten Murillo'schen Bildern dieses Genre's einen so unendlichen Reiz verleiht. Ich hatte deßwegen längst meine starken Bedenken, und wenn ich sie und meine Vermuthung des wahren Meisters im Kataloge nicht äußerte, so war dies eine Unterlassungssünde, die ich mit gar mancher anderen jetzt bitter bereue. Aber ein Govaert Flink, wie Hr. Mündler will, ist dieses Bild sicherlich nicht. Bedeutsamer pflegen die Charaktere dieses Deutsch-Holländers nicht zu sein, aber er liebt, bei mehr zusammengehaltenem Licht, saftvollere und klarere Farben. Auch ist seine Pinselführung und Vortragsweise eine andere. Von Anfang an ging demnach meine Vermuthung, zu der ich durch eine Aeußerung Passavant's (Vgl. „Die christliche Kunst in Spanien", S. 116) über den „Ritter von Malta", Don Pedro Nunez de Villavicencio geführt wurde, dahin, daß unser, so vielfach an Murillo erinnerndes, aber eine spätere Zeit und eine schwächere Kraft verrathendes Bild von diesem (1700 im 65. Lebensjahre zu Sevilla verstorbenen) Schüler und Vertrauten Murillo's, in dessen Armen Letzterer verschied, erfunden und gemalt sein könne. Diese Vermuthung wird sich Jedem zur Gewißheit gestalten, der Gelegenheit hat, das berühmteste Werk des Villavicencio: „Die würfelspielenden Bettelknaben" („Juego de Muchachos") aus dem Madrider Museum, wenn auch nur in der lithographischen Abbildung zu sehen, welche in dem von José de Madrazo seit 1826 in 3 Bänden herausgegebenen seltenen Prachtwerk über jene Galerie: Coleccion litografica de Cuadros del Rey de Espana etc., Tom. II. enthalten ist. Gibt, wie es scheint, diese Lithographie den Gesammtcharakter der Malerei des Originals getreu wieder, so ist die nahe Verwandtschaft des Madrider Bildes mit dem unsrigen erwiesen. Ton und Stimmung sind danach in beiden Bildern dieselben; auch scheint bei dem einen und anderen Buben beider Bilder das nämliche Modell zu Grunde gelegen zu haben. Keinesfalls sind dies holländische Bauernjungen, sondern spanische; aber es fehlt ihnen der göttliche Humor, der die Murillo's auszeichnet, und trotz der Leidenschaftlichkeit, mit der sie das Spiel betreiben, lassen sie uns kalt. Villavicencio hatte seinem Meister wohl den Gegenstand, auch ein Stück von der Komposition und dem äußeren Machwerk abgelauscht, aber nur wenig von dessen Kolorit, Geist und Empfindung. Wollen wir also Namen für Namen setzen, so hilft uns Meister Flink aus der Rembrandt'schen Schule nichts, und wir kommen der Wahrheit sicherlich näher, wenn wir für Murillo seinen Schüler Don Pedro Nunez de Villavicencio an dessen Stelle treten lassen. Mündler's Govaert Flink steht meiner Ansicht nach auf der nämlichen Stufe der Absurdität, wie jener Govaert Flink, der früher statt des Pereda, Nr. 382, welcher aber keiner ist, figurirte.

Unter Nr. 374 hat mein Katalog eine Berglandschaft von Francisco Collantes aufgeführt. Hr.

*) Wir bitten in voriger Nr., S. 401, Sp. 2, Z. 8 v. o. zu lesen: „sieben" statt: „vielen"; ferner Z. 14: „Autodafé"; endlich S. 402, Sp. 1, Z. 12 v. o.: „bald" statt „Bild". A. d. R.

Mündler sieht hierin eine schwer zu begreifende Verwechselung und glaubt zu träumen; denn ihm gilt es als Gewißheit, daß wir hier ein „mittelmäßiges" Bild mit der Darstellung einer „italienischen Flußgegend" aus der Schule des Jan Both, „zur Noth gut genug für W. de Heusch" vor uns haben. Damit ist nun wiederum etwas und auch nichts gesagt, das „etwas" aber um so weniger von Bedeutung, als der letzerwähnte Künstler zu den größten Seltenheiten öffentlicher Sammlungen gehört und also die Vergleichung damit erschwert ist. Uebrigens dürfte es Hrn. Mündler auch nicht allzuleicht werden, einen italienischen Fluß zu nennen, der mit seinen vollfluthenden Gewässern, wie auf dem vorliegenden Bilde, zwischen den hohen, schroff durchschnittenen Felsbergen des Hintergrundes hindurch sich in eine weite offene Ebene des Mittel- und Vordergrundes ergießt; und meinerseits erblicke ich gerade in diesem Charakter der Landschaft, die ihre Komposition bestimmt, ein wesentliches Merkmal ihres spanischen Ursprungs. Es liegt etwas Fremdartiges darin, was sie von allen Landschaften, die in der Pinakothek sind, italienischen und niederländischen, unterscheidet. Doch nicht der Gegenstand und die Komposition allein machen sie zu einer eigenthümlichen Erscheinung, auch die malerische Anlage und Behandlung tragen dazu das Ihrige bei, insbesondere die wirksame und eigenthümliche Art, wie sich der räumlich beschränkte Vordergrund mit seiner tieferen Färbung von dem helldustigen, in kalten, graubläulichen Tönen sich abstufenden Fernen des Mittel- und Hintergrundes abhebt. Both wirkt durch massenhafte Gruppirung mächtiger Vegetationsformen, die dem schattiger gehaltenen Vordergrunde zugleich räumlich das Uebergewicht für die Bedeutung des Bildes verleihen; er liebt eine glühende, selbst in der duftigsten Ferne noch warme Färbung und in der Behandlung des landschaftlichen Details der Pflanzen und des Baumschlags eine gründliche Kenntniß und Durchbildung im Einzelnen, von der in der vorliegenden Landschaft kaum eine Spur sichtbar ist. Bei Both, kann man sagen, ist alles Vordergrund und beiläufig noch Hintergrund, in unserem Bilde nur Hinter- und Mittelgrund und beiläufig noch Vordergrund. Wir haben hier also nicht etwa nur das Produkt einer schwächeren Kraft, sondern einer anderen Richtung vor uns, die eine Bekanntschaft mit der Both'schen Kunstweise indeß nicht ausschließt. Worin aber der „niederländische" Charakter der Staffage besteht, und wie der Meister der Bilder dazu kommt, in eine „italienische" Landschaft „niederländische" Staffage zu malen, wie Hr. Mündler annimmt, möge er sich selbst beantworten. Doch kann ich Murillo als Maler der Staffage meinerseits aufgeben, ohne den Collantes als Maler der Landschaft fallen zu lassen, wiewohl namentlich der Jäger, der links mit seinem Hunde Wasservögeln nachspürt, ganz gut von Murillo gemalt sein könnte. Nach dem allen hindert nichts, die rechts unten in der Ecke des Bildes befindliche Inschrift für echt zu halten. Von dem Namen des Künstlers liest man hier ganz deutlich: „FCollant" (F und C. ineinander verschlungen) mit einem Schlußschnörkel daran. Ist die dem Collantes zugeschriebene Landschaft im Louvre gleichfalls durch den inschriftlichen Namen des Künstlers beglaubigt? Und wenn, wie lautet er?

Hr. Mündler will unter den im Kataloge verzeichneten Ribera's mehrere falsche (?) gefunden haben; als solchen namhaft macht er indeß nur den „sterbenden Seneca", Nr. 354, behauptend, daß sich darin „keinen Augenblick die Hand (? das Bild hängt sehr hoch!) des Luca Giordano verkennen lasse". Seine Gründe bleibt er uns schuldig. Es ist aber ein Leichtes, sich Angesichts sehr bezeichnender Werke von Giordano's Hand, welche nahe dabei im VII. und VIII. Saal hängen, sofort zu überzeugen, daß Giordano's Farben- und Beleuchtungssystem, Vortragsweise und Gestaltenzeichnung total anderer Art sind, als wir sie in diesem Bilde seines früheren Lehrers wahrnehmen. Die grüngelbliche Färbung in dem Kleide der links im Vordergrunde knieenden Frau wird doch nicht etwa genügen sollen, Giordano's Hand darin zu erkennen?

Fassen wir hienach die Resultate der Mündler'schen Bemerkungen zusammen, so haben wir anstatt eines kaum zweifelhaften Ribera einen sehr fraglichen Giordano, anstatt eines inschriftlich beglaubigten Collantes einen unerweislichen, namenlosen Meister aus der Schule des Jan Both, anstatt eines fraglichen Murillo einen noch fraglicheren Govaert Flink, anstatt eines wohl unbestreitbaren Velazquez einen gänzlich unstatthaften „Maratta" *) und anstatt eines anderen,

*) In seiner „Gegenkritik" in Nr. 51 des Blattes beruft sich Hr. Professor Marggraff auf die Aehnlichkeit des Bildnisses vom Kardinal Rospigliosi, welches Mündler dem Maratta beimißt, mit dem Porträt des Kardinals Dezio Azzolini, das sich als Velazquez im Berliner Museum befindet. Dies veranlaßte Hrn. A. Woltmann zu folgender Mittheilung. „Vor drei Jahren geleitete ich Hrn. Wornum, den Sekretär der Londoner Nationalgalerie, der mir, für Italiener, eine bedeutende Gemäldekenntniß zu besitzen scheint, durch das Berliner Museum, und

vielleicht mit „fraglich" zu bezeichnenden Velazquez einen gleich unstatthaften und verwerflichen „Dietrich"!

Ist dies nun etwa, erlaube ich mir zu fragen, ein Theil der von Hrn. Mündler versprochenen „möglichsten Vervollständigung" meines Katalogs, die, wie ich anderswo zeigen werde, in gleich geringem Maße durch seine kritischen Bemerkungen über die „Apokryphen der Pinakothek" erreicht ist? Und liegt in diesen Resultaten etwa die Berechtigung, das Kunsturtheil Anderer, die nicht der gleichen Ansicht sind, in Zweifel zu ziehen, oder „peinliche" Betrachtungen über den Zustand der Kunstkritik in München anzustellen?

Was den Velazquez betrifft, welchen Hr. Otto Mündler in Schleißheim entdeckt haben will, so sei hier bemerkt, daß dies Reiterbildniß längst ein Gegenstand, ich sage nicht der Bewunderung, sondern der aufmerksamen Betrachtung hiesiger Künstler und Kunstfreunde war. Jedermann wußte auch, daß es den Grafen Olivarez darstelle, und hätte Hr. Mündler sich an die rechte Quelle gewendet, nicht aber auf die Aussage eines unwissenden und geschwätzigen Dieners gehört, so würde er erfahren haben, daß das Bild schon früher wiederholt kopirt wurde, hauptsächlich jedoch nur zu praktischen Zwecken, da nach der Aussage der Künstler für das eigentliche Studium nicht viel daraus zu lernen ist. Will ich nun auch gerade nicht behaupten, daß diese sogenannte Entdeckung auf gleicher Stufe mit der Entdeckung des neuen Rafael stehe, welche, wie männiglich bekannt, Hr. Mündler vor einiger Zeit so glücklich war, im Belvedere zu Wien zu machen, so steht sie doch nicht allzufern davon. Die Originalität des Schleißheimer Bildes ist durch nichts sicher zu erweisen, ja aus triftigen Gründen kaum einmal anzunehmen. Wenn aber der sehr dürftige heutige Katalog der Schleißheimer Sammlung das Bild ohne weiteres dem Gaspard de Crayer zuschreibt, so ist zu erwägen, daß dem Konservator jener Sammlung die Anfertigung dieses Kataloges seiner Zeit nur unter der ausdrücklichen Bedingung gestattet wurde, sich bei seinen Angaben genau an das Inventar zu halten. Leider ist es mir bis jetzt nicht gelungen, über die Geschichte des Bildes aus den Akten mehr zu erfahren, als daß es früher in der Mannheimer Galerie war. Unbestritten liegt ihm ein Originalwerk des Velazquez zu Grunde, ob dessen prächtiges, aus Abbildungen allgemein bekanntes Reiterbildniß des Olivarez im Madrider königl. Museum, oder ein anderes, ist schwer zu sagen. In Gesammtanlage und Haltung hat es mit jenem die größte Aehnlichkeit; es weicht jedoch von ihm in der Größe (es ist um zwei Drittheile kleiner), in der Farbe des Pferdes (jenes ist ein Schimmel, dieses, wenn ich nicht irre, von dunkelbrauner Farbe), in der reicheren Behandlung des Riemenzeuges und in der Anordnung des Erdreichs wie des Schlachtengewühls im Hintergrunde ab. Das Schleißheimer Bild ist, ähnlich wie die Uebergabe Breda's von Velazquez und die Belagerungsscenen mit Bildnißgruppen von Felix Castello, José Leonardo und Vincente Carducci im königl. Museum zu Madrid, in vollem, zerstreutem Tageslicht gemalt. Doch deutet die reichliche Verwendung der Lasurfarben auf ein fremdes Element, wie die Mangelhaftigkeit der Zeichnung in einigen Theilen des Pferdes, der Brust zumal, auf Flüchtigkeit der Ausführung, wovon sich auch in der Malerei Spuren finden. Alles das spricht eher für eine Nachbildung als für ein Original. Nun wissen wir, daß das Velazquez'sche Reiterbildniß des Olivarez der Gegenstand eines besonderen Kultus in der Schule des Rubens war. Rubens selbst zeichnete und malte es mit Veränderungen und Zusätzen, und Paulus Pontius und Kornelius Galle stachen es nach der Rubens'schen Zeichnung in Kupfer. Die Vermuthung, daß auch das Schleißheimer Bildniß dort entstanden sei, liegt unter solchen Umständen nahe, um so mehr, als die Karnation des Gesichts ganz in der Art der Rubens'schen Schule gehalten ist, während, wie bemerkt, die Tradition damit den Gaspard de Crayer in Verbindung bringt, der nicht nur dem Rubens innig befreundet, sondern auch ein Anhänger und Erbe seiner Technik und Behandlungsweise war. Liegt nun diesem Bildniß ein Original gleicher Größe und Art von Velazquez zu Grunde, oder ist es nach dem großen Madrider Bilde in verkleinertem Maßstabe mit den bezeichneten Veränderungen kopirt? Und in jenem Falle, wo befindet sich das Original, das ihm zum Vorbilde diente? *)

dieser rief beim ersten Blick, den er auf das erwähnte Porträt warf, aus, es sei unzweifelhaft ein Maratta. Ich habe nicht die Kenntnisse, um mir selbst hierüber ein Urtheil zu bilden, und beschränke mich also auf den Bericht dieser Aeußerung."

A. d. R.

*) Hr. Mündler hat in Nr. 45, 46 und 47 d. Bl. seine kritischen Bemerkungen fortgesetzt, und es wäre sehr Schade gewesen, hätte er es nicht gethan. Da sie in jeder Beziehung arge Blößen bieten, so ist mir die Antwort darauf leicht gemacht. Doch wird der Kampf zwischen mir und Hrn. Mündler auf einem anderen Felde ausgekämpft werden, da es die Umstände in diesen Blättern nicht mehr gestatten.

A. d. Verf.

Kunstliteratur.

Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antiken-Kabinetes. Beschrieben von Dr. Ed. Frh. v. Sacken und Dr. Fr. Kenner, k. k. Custoden. Mit 1 Tafel. Wien, Braumüller 1866. 8.

— w. Mit den Fortschritten der exakten Forschung auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft hat selbstverständlich auch die Katalog-Literatur eine gänzliche Umgestaltung erfahren müssen. Während man früher an Verzeichnisse von Sammlungen einerseits nur den Anspruch etwas ausführlicherer Inventarien, andererseits den ästhetisch gebildeter Cicerone's machte, will man heutigen Tages vor Allem über den thatsächlichen Bestand, über Herkunft und gegenwärtige Beschaffenheit der Werke genau unterrichtet sein. Die Zeit, welcher als erstes Reproduktionsmittel die Photographie zur Verfügung steht, will auch bei der bloßen Beschreibung vor allen Dingen möglichste Treue und Gewissenhaftigkeit beobachtet sehen.

Es freut uns aufrichtig, den oben bezeichneten neuen Katalog des Wiener Antikenkabinetes den unter diesem Gesichtspunkte völlig zeitentsprechenden Leistungen der Literatur beizählen zu können. Die Verfasser haben sich dabei, das erkennt man auf jeder Seite, den besten archäologischen Katalog eines deutschen Museums, O. Jahn's Verzeichniß der Münchener Vasensammlung, zum Muster genommen. Und wenn ihnen der größere Reichthum ihres Stoffes, namentlich die bei weitem größere Mannigfaltigkeit der Kunstgattungen, welche das k. k. Antikenkabinet, verglichen mit jener Münchener Sammlung, repräsentirt, auch ein derartiges Ausgreifen zu wirklich kunsthistorischer Darstellung nicht gestattete, wie es Jahn in seiner berühmten Einleitung in meisterlicher Weise geleistet hat, so ist doch auch in der vorliegenden Arbeit ein Streben nach übersichtlicher Gruppirung und kunstgeschichtlicher Verwerthung des Stoffes besonders rühmend anzuerkennen. Die Verfasser senden nämlich, außer einer geschichtlichen Einleitung, welche die Entstehung und allmähliche Bereicherung des Kabinets erzählt, einem jeden Abschnitte des Verzeichnisses eine „Ueberficht" der darin beschriebenen Denkmäler voraus, welche den Werth der betreffenden Abtheilung nach deren vorzüglichsten Stücken historisch und kritisch abschätzt. Durch Lesung dieser gedrängten Ueberfichten kann sich daher auch das größere Publikum sehr leicht Einblick in die besonders merkwürdigen Theile der Sammlung verschaffen und deren Hauptschätze dann an der Hand des Katalogs eingehender studiren.

Die Eintheilung des Buches ist folgende. Nach der Geschichte der Sammlung hätten zunächst die ägyptischen Alterthümer folgen sollen. Für diese ward jedoch eine besondere Publikation vorbehalten, da sie ein in sich abgeschlossenes Ganzes von specieller Bedeutung bilden. Das Verzeichniß beginnt daher mit den antiken Skulpturwerken in Stein aus dem alten Orient, Etrurien, Griechenland und Rom. Die spätere griechische und römische Kunst sind hier, wie bekannt, am reichsten vertreten. Einige Mosaiken bilden den Anhang zu dieser Abtheilung. Darauf folgen die inschriftlichen Denkmäler in musterhaft korrekter typographischer Darstellung mit ausführlichen Lesungen, Erläuternngen nnd Literaturangaben. Darauf die keramischen Monumente, zunächst die griechischen, römischen und barbarischen Thongefäße, dann die figürlichen Bildwerke und Lampen in Terrakotta, letztere jedoch nur in kurzer Ueberficht, da von ihnen Kenner's früher erschienenes Verzeichniß die nähere Beschreibung bietet. Dann die mannigfaltige, zum Theil sehr ausgezeichnete Sammlung von antiken Bronzen, denen u. A. die keltischen Gräberfunde von Hallstadt in Oberösterreich und die Pfahlbaureste sich anschließen. Einen Anhang dazu bildet eine Sammlung von Waffen und Werkzeugen in Stein, welche der ältesten Kulturepoche Nordeuropa's entstammen. Ein besonderes Interesse gewähren die Gegenstände der folgenden Abtheilung, die Arbeiten der Toreutik in Gold und Silber von klassischer und barbarischer Technik. Die Werke der ersteren Art reichen über die römische Zeit schwerlich hinauf; in der Mehrzahl gehören sie dem 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. an. Als ein technisches Unikum hebt der Katalog mit Recht die in der Querstange einer in Kroatien gefundenen goldenen Fibula angebrachte Schraube hervor, deren höheres Alter wir übrigens, was diesen im klassischen Alterthum unseres Wissens nirgends vorkommenden Bestandtheil betrifft, aus verschiedenen Gründen vorläufig bezweifeln möchten. Den Werken von rein barbarischer Technik reiht sich eine dritte Gattung von gemischt barbarisch römischem Charakter an, sowie endlich der eigenthümliche Geräthfund von Groß-Sz.-Miklos, mit seiner mehrfach an die serbischen Bauten des 10.—12. Jahrhunderts erinnernden Ornamentik. Die beiden folgenden Abtheilungen, VIII und IX, umschließen den höchsten Ruhm der Sammlung, das Münzkabinet und die antiken Kameen und Intaglio's, denen die sonstigen Arbeiten der antiken Luxustechnik und Glasarbeit angereiht sind. Den Schluß bilden die Kunstwerke der Renaissance-Periode und der Neuzeit, nebst einigen indischen und sonstigen asiatischen Gegenständen, welche in den früheren Rubriken kein Unterkommen fanden.

Bei derartigen Arbeiten hat die typographische Herstellung bekanntlich ihre großen Schwierigkeiten. Die Herausgeber sind zur Vermehrung der Ueberfichtlichkeit für die Leser dem Gebrauche gefolgt, die wichtigeren Gegenstände gleich im Kataloge durch größere Lettern kenntlich zu machen. Schon dies erschwert die Herstellung des Satzes. Dazu kommen die griechischen und römischen Lettern der Inschriften, nebst den zahlreichen Abkürzungen, verschiedenen Alinea's u. a. m., worin eben nur die höchste Korrektheit dem Zweck Entsprechendes leisten kann. In allen diesen Beziehungen darf der vorliegenden Leistung der Holzhausen'schen Offizin das Prädikat „musterhaft" ertheilt werden. Die wenigen Verstöße kommen gegen die Genauigkeit und Schönheit des Ganzen kaum in Betracht. Auch die beigegebene Schriftentafel von dem Zeichner des Kabinetes, Hrn. Th. Petter entspricht allen billigen Erwartungen. Den Preis von 4 fl. ö. W. finden wir mit Rücksicht auf die Gediegenheit und Eleganz der Ausstattung sehr mäßig. *)

*) Auf dem Umschlage des Buches macht die ungemein thätige Braumüller'sche Verlagshandlung die für alle Kunstfreunde gewiß erfreuliche Mittheilung, daß ein von ihr in Verlag genommenes Werk von Waagen über die Galerien, Antiken und Miniaturen Wien's sich bereits unter der Presse befindet

Vorschule der Aesthetik von Ludw. Eckardt. Zwanzig Vorträge. Karlsruhe, Bielefeld. Zwei Bände. 1865. 8.

T. N. Die beiden ersten Lieferungen dieses Werkes sind in den „Recensionen" bereits besprochen und ist dessen wissenschaftlicher Werth damals hinreichend beleuchtet worden. Der Verfasser thut sich auf seine vor einem Jahrzehnt dem „Pantheisten" Vischer gegenüber versuchte „christliche Begründung der Aesthetik" etwas zu Gute und „reicht" seinen „Gesinnungsgenossen," den „Theisten Carriere, Zeising, M. Meyr, Ulrici, Weiße, Fichte u. A. die Hand," welche sie hoffentlich annehmen werden. Warum er sein Buch nicht „Aesthetik," sondern „ohne mit der Bescheidenheit kokettiren zu wollen," wie einst Jean Paul und Arnold Ruge, blos eine „Vorschule" derselben genannt habe, spricht er selbst mit den Worten aus, daß „er dem Leser hier ein Gesammtbild der Kunst vorlegen wollte, ehe er an das Einzelstudium der Künste herantritt." Für ihn gibt es demnach eine Summe vor den Summanden. Trotzdem handelt bereits der siebente Vortrag von einer einzelnen Kunst, der des Baukünstlers, auf welche die des Bildhauers, des Malers, endlich die des Musikers und Dichters folgt. Man sieht, daß man es mit den logischen Schulbegriffen des Verfassers nicht genau nehmen darf, und darin liegt wohl auch der Grund, warum er sein Buch „Vorschule" genannt hat. Aber wer Andere vorschulen will, sollte selbst doppelt geschult sein. Lessing, auf dessen „freilich unerreichbares" Muster der Verfasser sich beruft, vermochte nur deshalb, wie er ihm mit Recht nachrühmt, „das Tiefste in größter Klarheit auszusprechen," weil er das Tiefste in größter Klarheit zu denken pflegte. In der „Vorschule" des Verfassers vermissen wir Beides, wenn Schwulst nicht für Tiefe und Denteln für Denken gelten soll. Eine populäre Aesthetik, mit Illustrationen und Beispielen so reich ausgestattet wie die gegenwärtige, ist ein verdienstliches Unternehmen; nur vergesse man nicht, daß zur echtpopulären Belehrung nicht weniger, sondern mehr als ein schulmäßiger Denker und Gelehrter gehört.

Kleine Chronik.

Rauch-Museum in Berlin. Am Sonntag, den 17. d. M. fand die feierliche Eröffnung des aus den nachgelassenen Modellen des verstorbenen Bildhauers Rauch gebildeten Museums im königlichen Lagerhause zu Berlin statt. Der König, die Königin und andere Mitglieder des Hofes wurden von dem Kultusminister, Hrn. v. Mühler, in den für das Rauch-Museum ausgebauten und würdig ausgeschmückten Saal geleitet, in welchem die Modelle der Meisterwerke des verewigten großen Künstlers ihre Aufstellung erhalten haben. Ein vom Domchor ausgeführter Gesang, ein Chor aus Schiller's „Huldigung der Künste", von dem Musik-Direktor Radicke für diesen Zweck komponirt, empfing die Eintretenden. Die Versammelten verweilten in Betrachtung der Werke, welche in ihrer Gesammtheit wie im Einzelnen einen seltenen Genuß darbieten, und durch ihre dauernde Vereinigung das würdigste Ehrendenkmal des Künstlers bilden. Vor Allem macht das kolossale Reiterstandbild Friedrich's des Großen, das bis zur Wölbung des Saales hinanreicht, einen mächtigen Eindruck. Außer dem Hof und einigen Würdenträgern des Staates bemerkte man zahlreiche Künstler und Kunstliebhaber unter den Anwesenden.

Schiller-Denkmal zu Marbach. Das Komité des Schiller-Vereins zu Marbach erläßt einen Aufruf „an das deutsche Volk", dem wir Folgendes entnehmen: Die Wiegenstätte des großen Schiller entbehrt noch immer eines Denkmales. Marbach, die Geburtsstadt Schiller's, ist zu klein, um in der Aufstellung eines Denkmales Residenzen und größeren Städten folgen zu können. Wohl haben wir es an Anstrengungen nicht fehlen lassen, mit Beihilfe der Theilnahme von Außen dieses Ziel zu erreichen; wohl zählen wir eine Zeit des Ringens und Strebens von drei Jahrzehnten; wohl hat das Städtchen, wie nachgewiesen werden kann, schon bedeutende Opfer für diesen Zweck gebracht; wohl haben wir uns schon zweimal an das deutsche Volk gewendet, aber noch immer finden wir uns nicht in der Lage, diese Pflicht der Pietät zu erfüllen. Zur Aufnahme eines Denkmales wurde schon im Jahre 1835 unsere so schön gelegene Schillerhöhe angelegt, welche Anlage auf dem öden und sterilen Terrain verlassener Steinbrüche nebst ihrer Unterhaltung ꝛc. dem Städchen bedeutende Opfer auferlegte. Mögen sowohl einzelne Kräfte als vereinigte, möchten insbesondere die deutschen Theater — an die sich früher speciell gewendet wurde und von denen einzelne der Bitte bereits freundlichst entsprochen haben — mögen ferner andere Institute und Gesellschaften, Museen, Liederkränze, Musikvereine unsere erneuerte vertrauensvolle Bitte erhören und Gelegenheit zu Sammlungen geben, um unser Städtchen, das der Aufgabe allein nicht gewachsen ist, in den Stand zu setzen, diese Pflicht, welcher wir uns ebenso unserem großen Landsmanne im engeren Sinne, als der deutschen Nation gegenüber für verbunden erachten, endlich erfüllen zu können.

Ueber die gegenwärtige Kunstthätigkeit in Belgien bringt E. Förster sen. in der „Bayerischen Zeitung" folgende Notizen: „Die beiden Maler Guffens und Swerts sind beschäftigt, das Langhaus der St. Georgenkirche in Antwerpen, deren Chor sie bereits vollendet, mit Darstellungen aus dem Leben Jesu auszumalen; gleichzeitig vollenden sie die Mauergemälde der neuerbauten Kirche St. Nikolas in der Nähe von Antwerpen, und haben begonnen, den Rathhaussaal in Ypern mit Darstellungen aus der Geschichte der Stadt auszumalen. — De Keyser hat den Auftrag übernommen, im Vestibül der Akademie von Antwerpen die Geschichte der flandrischen Malerschule auszuführen, und zwar in einem großen Gemälde eine Versammlung der größten Künstler derselben, und in einer Folge kleinerer Bilder die Beziehungen der flandrischen Malerschule zu denen des übrigen Europa's. — Gallait ist beauftragt, den Saal des Senats in Brüssel mit allegorischen und Bildniß-Gestalten auszustatten. De Taye und Lagye malen in der Aula der Universität Gent in vielen großen Bildern die Entwicklungsgeschichte der Wissenschaften vom Anfang bis auf unsere Tage. — E. Slingeneyer malt im Palais Dukal zu Brüssel die Hauptmomente der Geschichte Belgiens von Ambiorix und Bodougnat bis auf König Leopold I. — Hendrik Leys ist beauftragt, die Geschichte von Antwerpen in einer reichen Reihenfolge im Rathhaus zu Antwerpen zu malen. — Joh. Bellemans hat die Kirche des heil. Augu-

stinus zu Antwerpen mit vielen Bildern aus dem Testament ausgemalt, und ist gegenwärtig in der Kirche St. Remacle zu Verviers mit einer ähnlichen Aufgabe beschäftigt. — J. G. Canneel hat in Gent den Chor der Kirche St. Sauveur mit heiligen Gestalten geschmückt, und malt gegenwärtig die St. Anna Kirche daselbst. — Theodor Shaeplens hat in der Peterskirche zu Gingelom vierzehn Wandgemälde aus der Passion ausgeführt, und Portaels ist beauftragt, die Marienkirche in Scharbeck bei Brüssel auszumalen. Zu diesen und noch manchen anderen monumentalen Malereien kommen ebenfalls eine ansehnliche Anzahl Arbeiten der Bildnerei: Geefs hat die kolossale Reiterstatue des Königs Leopold I. für die Stadt Antwerpen gemacht; Bertin ist von der Stadt Tongres beauftragt, die Statue des Ambiorix, des belgischen Arminius, für ihren Hauptplatz auszuführen; für Antwerpen fertigte du Caju den andern Römerfeind Bodougnat; von Jehotte ist die kolossale, in Erz gegossene Reiterstatue Karls des Großen in Lüttich; Fraikin hat für den Platz vor dem königlichen Palast zu Brüssel die Kolossalgruppen von Egmont und Horn, den Märtyrern der Freiheit Flanderns, auszuführen; Devigne-Guyo hat die Statue des van Artevelde für Gent bereits ausgeführt; L. Wiener hat für Maaseyk die Gruppe der Brüder van Eyck gefertigt und daselbst aufgestellt; Pickery die Statue Memlings für Brügge. Ditrieux hat für Tournay die Statue der Prinzessin Espinoy übernommen.

Aus Tirol wird uns von unserem *r* Korrespondenten geschrieben: „Das eben erschienene vierte Heft des zweiten Jahrganges des Archives für Geschichte und Alterthumskunde Tirols bietet einen interessanten Aufsatz über Paul Dax, Maler von Innsbruck, und Thomas Neidhart, Glasmaler von Feldkirch, welchen D. Schönherr nach Urkunden des Statthaltereiarchives und Stadtarchives mit gründlichem Fleiß verfaßte. Dax wurde 1503 geboren und starb 1561. Wie sein Selbstporträt ausweist, welches demnächst in Photographie dem Kunsthandel übergeben wird, gehörte er zu den besten Vertretern von Holbein's Schule; als Hauptmann der Landsknechte machte er weite Kriegszüge und zeigte sich überall als eine kernige, tüchtige Natur. Bei uns, wiewohl auch anderswo, erntet fleißige Lokalforschung noch immer die schönsten Früchte. — Weniger erbaut sind wir von dem Werke des Jesuiten J. Jungmann: „Die Schönheit und die schöne Kunst nach den Anschauungen der sokratischen und christlichen Philosophie in ihrem Wesen dargestellt.“ Es macht einen eigenen Eindruck, die Aesthetik nach den Prinzipien der Scholastik behandelt zu sehen, wobei Plato, Augustin, Ambrosius und — Redwitz zitirt werden. Vischer und Lessing werden natürlich gründlich widerlegt, von Letzterem heißt es: „Wir thun Lessing nicht Unrecht, wenn wir unter der Schönheit, von der er redet, diejenige verstehen, welche S. Augustin „falsche Schönheit, ein vergängliches, fleischliches Gut“ nennt. Sie können aus dieser einen Stelle, und leicht ließen sich ähnliche, ja stärkere dutzendweise anführen, ersehen, wie viel es bei unserem Aesthetiker geschlagen hat. Indeß bietet es einiges pathologische Interesse, zu beobachten, wie sich Kunst und Schönheit in einem solchen Kopfe spiegeln.“

Zur Kunstliteratur hat uns die Weihnachtszeit, außer den bereits im Einzelnen besprochenen Werken, folgende Neuigkeiten gebracht: Von Hefner-Alteneck in München die bei Bruckmann dortselbst photographirten merkwürdigen „Original-Entwürfe deutscher Meister für Prachtrüstungen französischer Könige“, welche der genannte Forscher aus dem Staube des Münchener Kupferstichkabinetes an's Licht gezogen hat; ferner den Prospekt einer prachtvollen, bei Ernst und Korn in Berlin vorbereiteten Publikation des neuen Schlosses zu Schwerin, mit Farbendrucktafeln und Holzschnitten; sodann das durch zahlreiche, höchst reizvolle Illustrationen geschmückte „Tagebuch einer italienischen Reise“ von dem zu früh verstorbenen hochbegabten Architekten Max Nohl, bei Ebner und Seubert herausgegeben von W. Lübke, sowie von dem Letzteren die nun vollendete dritte durchgesehene und mit neuen Holzschnitten versehene Auflage seines „Grundrisses der Kunstgeschichte“; endlich den ersten Halbband der neuen Auflage von Schaase's „Geschichte der bildenden Künste“ (Düsseldorf, Buddeus) bearbeitet von Carl v. Lützow, ebenfalls mit Illustrationen.

Todesfälle. Der Tod hat auch in den letzten Wochen des Jahres noch zahlreiche Opfer aus der Kunstwelt gefordert. Wir gedenken zunächst der beiden wohlverdienten italienischen Archäologen Migliarini in Florenz und Cavedoni in Modena. Dann des als Künstler und Kunstgelehrter weitberühmten Sir Charles Eastlake, Präsidenten der britischen Akademie der Künste, welcher nach langem Leiden am 23. d. M. zu Pisa starb. In Berlin verschied vor einigen Wochen der Geh. Baurath Bürde, ein trefflicher Architekt, Vater des Malers Paul Bürde und Schwiegervater der bekannten Sängerin Bürde-Ney. Bern verlor den Schöpfer seines Erlach-Standbildes, den Bildhauer und Maler, Professor Volmar. Aus Koburg wird der Tod des als Malerin und Bildhauerin bekannt gewordenen Fräuleins Luise von Meyern-Hoheberg gemeldet. Einen seiner ausgezeichnetsten Genrekünstler verlor München in dem dort am 8. November verstorbenen Moriz Müller, „Feuer-Müller“ genannt wegen seiner besonderen Virtuosität in Beleuchtungseffekten, geb. 1807 zu Dresden. Ende Oktober starb in Berlin der Maler Jakob Liepmann, bekannt als Erfinder des Oelfarbendruckes, den er 1842 (zwei Jahre nach der Erfindung) in einer Broschüre beschrieb und erläuterte. Aus München wird ferner der Tod des Malers W. Heil und der des Urhebers der bekannten schönen Cykloramen Nordamerika's Eduard Beyer gemeldet. In Bremerhafen endlich starb am 30. November der ebendort geborene Bremische Baurath J. J. v. Ronzelen.

Lokales.

Die Böhm'sche Kunstauktion, welche nach vierzehntägiger Dauer am 20. d. M. geschlossen wurde, darf sowohl was die ungemein rege Betheiligung des kunstfreundlichen Publikums als was den Werth der versteigerten Gegenstände betrifft, ein Ereigniß im Wiener Kunstleben genannt werden. Es wurden bei derselben Preise erzielt, wie sie hier noch nie und auch in Paris und London wohl nur höchst selten für ähnliche Kunstobjekte gezahlt worden sind. Der Gesammterlös beläuft sich auf 70,000 Gulden. Wir nennen von einzelnen

Werken den „Christus am Kreuz" von Dürer, ein 7½ Zoll hohes Bildchen, welches die Dresdener Galerie um 4000 Gulden ersteigerte; die „Madonna" von M. Schongauer, welche das k. k. Belvedere für 1200 Gulden erwarb; endlich die berühmten beiden Holzbüsten „Karl der Kühne und seine Gemahlin," die Perlen der Böhm'schen Sammlung, welche der Kunsthändler G. Plach, wie wir hören, für den Baron Rothschild hieselbst um 11,810 Gulden zugeschlagen erhielt. Auch das k. k. Antikenkabinet und das österreichische Museum machten namhafte Ankäufe.

Die Vorlesungen im österreichischen Museum erfreuen sich fortwährend eines lebhaften Besuches. Am 22. d. M. hat Hr. Architekt Ferstel seinen Montags-Kurs von Vorträgen über Perspektive unter großem Beifall des Publikums beschlossen. Die Donnerstags-Vorlesungen des Kustos Falke dauern noch fort. Nach dem Schlusse derselben beginnt Dr. v. Lützow, ebenfalls Donnerstags, einen Cyklus von sechs Vorträgen über die dekorativen und gewerblichen Künste bei den klassischen Völkern. Die Kartenausgabe dazu hat bereits begonnen.

Das akademische Gypsmuseum erhielt in letzterer Zeit mehrere ansehnliche Bereicherungen, darunter die sogenannte Leukothea und mehrere schöne Köpfe und Büsten aus der Münchener Glyptothek. Die Ankunft der Aegineten steht bevor. Von verschiedenen Seiten ist der Wunsch laut geworden, es möge das Museum auch Abends dem Publikum geöffnet sein und wir haben gegründete Hoffnung, daß die Leitung der Anstalt diesem billigen Wunsche bereitwillig entgegenkommen werde.

Pariser Weltausstellung. Die Anmeldungen für die Kunst-Abtheilung der Pariser Ausstellung des Jahres 1867 sind für den Bereich des Filial-Kunst-Komité's in Wien der Hauptsache nach geschlossen; es fehlen nur noch wenige Namen hervorragender Künstler. Aus den bisherigen Anmeldungen ist bereits zu entnehmen, daß fast alle Kunst-Notabilitäten Wiens aus dem jüngsten Decennium in Paris vertreten sein werden. Unter den angemeldeten Kunstwerken sind alle Richtungen repräsentirt. Auch die im Auslande (in Düsseldorf, Brüssel, Paris, Rom) lebenden österreichischen Künstler werden sich an der Ausstellung betheiligen. Moderne Kunstwerke, welche ihrem Ursprunge nach vor das Jahr 1855 zurückreichen, dürfen nach dem Programme der französischen Ausstellungs-Kommission nicht ausgestellt werden. Unter denjenigen österreichischen Künstlern, welche seit diesem Jahre mit Tod abgegangen sind, werden Rahl, Waldmüller und Raffalt jun. zuversichtlich in Paris vertreten sein: Rahl mit dem für die Universität in Athen komponirten Friese, Waldmüller vielleicht mit der „Klostersuppe" und einigen kleineren Bildern. Unter den lebenden Künstlern, welche bereits zur Ausstellung angemeldet sind, finden wir die Namen: Amerling, J. und F. Alt, Angeli, dell' Aqua, Aigner, Sigmund und Fritz Allemand (Schlachtenbilder aus Schleswig-Holstein), Brunner, Ed. Engerth (Prinz Eugen's Sieg über die Türken), Emelé, Ender, Felix, Friedländer, Fritsch, R. v. Führich (Cyklus „Ostergang" und „Mariä Schutzmantel"), G. Gaul, Göbel, E. Geiger, Geyer, v. Haanen, Halauska, Hansch, Hofmann, Holzer, Kratzer, Lafitte, Laufberger, Lichtenfels, Litschauer, Löffler, L. Mayer, Machold, Marek, Novopacky, Obermüllner, Oeconomo, Otto, Pettenkofen, Pittner, Post, Direktor Ruben (Untergang der Hussiten), Schäffer, Schams, Schönn, Schrotzberg, Selleny, Stohl, Swoboda, Wurzinger, Wailand, A. Zimmermann (Walpurgisnacht, Findung Mosis, aus der Schweiz) u. A. m.; von Bildhauern: Fernkorn, Frenzel, Gliber, Kundmann, Meixner, Professor Radnitzky, Rint u. s. f.; von Architekten: Essenwein, Ferstel, Hansen, Hasenauer, Linzbauer, Rösner, Schmidt, Tietz, Weber u. A. Bei dem patriotischen Sinne der Kunstfreunde Oesterreichs ist nicht zu bezweifeln, daß die Eigenthümer der Kunstwerke, welche zur Ausstellung angemeldet worden sind, die Einwilligung hiezu freundlichst ertheilen werden. Da die Anmeldungen in Wien sehr zahlreich waren, die der Kronländer aber noch fast ganz ausstehen, so wird dem Ausstellungs-Komité auch diesmal die mißliche Aufgabe nicht erspart werden, die Raumansprüche der einzelnen Theilnehmer zu reduciren und minder hervorragende Werke auszuscheiden.

F. H. **In Angelegenheiten der Künstler-Stipendien** hat vorgestern die Generalsitzung stattgefunden. Die Zahl der eingelaufenen Gesuche ist eine weit beträchtlichere als im verflossenen Jahre. Da 1864 ein größerer Betrag, wenn wir nicht irren 9000 Gulden, für die Fresken im akademischen Gymnasium reservirt wurde, heuer dagegen die ganze vom Reichsrath votirte Summe zur Vertheilung kommt, wird es wohl diesmal möglich geworden sein, eine größere Anzahl von Bittstellern zu bedenken. Die in dieser letzten Sitzung gefaßten Beschlüsse dürften wohl demnächst in der Wiener Zeitung bekannt gemacht werden.

Briefkasten der Redaktion: 23 — 29. Dezember. R. M. in München, T. N. und F. H. hier: Benützt.

Zur Nachricht.

Außer dem beifolgenden Inhaltverzeichniß für 1865 sind, wie bereits früher angezeigt, auch vollständige Namens- und Ortsregister für die „Recensionen über bildende Kunst" angefertigt. Wir haben jedoch mit der Drucklegung derselben für die früheren Jahrgänge so lange eingehalten, bis auch die Register für das laufende Jahr vollendet sein werden. Dieselben sind nun ebenfalls in Arbeit und wir können demnach unseren Abonnenten auf dem Wege der Expedition zusammenhängende Register für alle vier Jahrgänge für die nächste Zeit in Aussicht stellen.

Wien, Ende December 1865. Die Redaktion der „Recensionen."

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.





